

IM KAMPF UM DIE KUNST

IM KAMPF UM DIE KUNST

DIE ANTWORT

AUF DEN

»PROTEST DEUTSCHER KÜNSTLER«

MIT BEITRÄGEN
DEUTSCHER KÜNSTLER · GALERIELEITER
SAMMLER UND SCHRIFTSTELLER



MÜNCHEN 1911
R. PIPER & CO., VERLAG


LIBRARY
MAY 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

VERZEICHNIS DER BEITRÄGE

GALERIELEITER

Seite

Gustav Pauli, Bremen 1
Ludwig Kaemmerer, Posen 6
Walter Riezler, Stettin 10
Alfred Hagelstange, Köln 13
Karl Ernst Osthaus, Hagen i. W.. 16
Georg Swarzenski, Frankfurt a. M. 19
F. Fries, Elberfeld 21
Theodor Volbehr, Magdeburg 24
Alfred Lichtwark, Hamburg 27

KÜNSTLER

Max Liebermann, Berlin. 29
Max Slevogt, Berlin 30
Lovis Corinth, Berlin 33
August Gaul, Berlin 36
Georg Kolbe, Berlin 36
Max Beckmann, Berlin 37
Walter Rösler, Berlin 37
Leo von König, Berlin 38
K. von Kardorff, Berlin 39
Ulrich Hübner, Travemünde 40
Emil Rudolf Weiss, Berlin. 40
Curt Herrmann, Berlin 49
Paul Baum, Berlin 50
Otto Hettner, Berlin 51
Robert Breyer, Berlin 56
Hermann Struck, Berlin 56
Theo von Brockhusen, Berlin 57

Seite
M. Pechstein, Berlin 60
Gustav Klimt, Wien 61
Carl Moll, Wien 61
Otto Modersohn, Fischerhude 62
Richard Winckel, Magdeburg 63
Rudolf Bosselt, Magdeburg 63
Wilhelm Trübner, Karlsruhe 63
Walther Püttner, München 64
Hermann Schlittgen, München 67
M. A. Stremel, München 69
Fritz Behn, München 70
Alfred Feiks, Budapest 73
Eugen Feiks, München 73
Christian Rohlfs, München 73
W. Kandinsky, München 73
Franz Marc, München 75
A. Deusser, Monheim a. Rh. 78
Max Clarenbach, Wittlaer b. Kaiserswerth 79
Heinrich Nauen, Krefeld 80
August Macke, Bonn 80
Walter Bondy, Paris 83
Eugen Spiro, Paris 86
Julius Pascin, Paris 87
Karl Hofer, Paris 88
Wilhelm Uhde, Paris 89
C. Amiet, Oschwand bei Rietwiel 91
Ernst Bischof-Culm, Berlin 91
Erich Hancke, Berlin 91
Emil Orlik, Berlin 91
Richard Goetz, Paris 91
Hermann Haller, Paris 91

SCHRIFTSTELLER

Wilhelm Worringer, Bern: Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst 92
Wilhelm Niemeyer, Hamburg: Die Kunst und der Kunstschriftsteller 99

Seite
R. Reiche, Barmen: Rheinische und französische Künstler 105
Wilhelm Schäfer, Vallendar 106
Wilhelm Hausenstein, München: Mittelstandspolitik . 108
Harry Graf Kessler, Weimar: Deutschland und die Auslandskunst 121
Henry van de Velde, Weimar 125
Otto Grautoff, Paris 127
Hans Tietze, Wien 129
Georg Biermann, Leipzig 138
Walter Cohen, Bonn 140
Carl Gebhardt, Frankfurt a. M. 142
Karl Voll, München 144
Hermann Esswein, München 146
Moeller van den Bruck, Florenz 148

KUNSTHÄNDLER UND SAMMLER

Paul Cassirer, Berlin: Kunst und Kunsthandel . . . 154
Alfred Flechtheim, Düsseldorf 168
Alfred Walter Heymel, München: Satyrspiel und Kehraus 169

* * *

Einige dieser Beiträge erschienen zuerst in den nachstehenden Zeitungen resp. Zeitschriften: Beitrag Pauli in den „Bremer Nachrichten“, Kaemmerer im „Tag“, Graf Kessler im „Berliner Tagblatt“, Lichtwark, Swarzenski, Fries, Gebhardt, Hagelstange, Osthaus in der „Frankfurter Zeitung“, Tietze im „Wiener Fremdenblatt“, Corinth, Slevogt, Trübner, Püttner, Klimt, Moll in den „Süddeutschen Monatsheften“ und Paul Cassirer im „Pan“. Alle übrigen Beiträge sind Originalbeiträge.

Den Schriftleitungen der genannten Zeitungen und Zeitschriften danken wir auch an dieser Stelle bestens für die Abdruckerlaubnis.

Bekanntlich ist Vinnens Broschüre eine Zusammenstellung von zwei Artikeln, die sich aus Anlass der Erwerbung unseres Van Gogh zunächst gegen die Anschaffungspolitik der Bremer Kunsthalle und dann gegen die deutschen Kunstzustände im allgemeinen richteten. Ein merkwürdiger Mahnruf, der mit einem Lob des bisher Geleisteten eingeleitet wurde. — Der Leiter der Kunsthalle hat eine hübsche Galerie zusammengestellt, wirklich sehr anregend, aber . . . . . Dieses ,,aber" und was darauf folgt, habe ich offen gestanden nie begriffen. Der einfache Mensch sollte doch meinen, dass eine Galerie ebenso wie ein Bild entweder gut oder schlecht sein müsse, entweder lobenswert oder tadelnswert. Für Vinnen ist sie aber beides zugleich. Einerseits ist die Kunsthalle vortrefflich, andererseits darf sie so nicht weiter verwaltet werden. Einerseits gesteht Vinnen selbst die Suprematie der französischen Malerei in den letzten Jahrzehnten ein, geht selbst nach Paris, um von den Parisern zu lernen, andererseits warnt er vor der Überschätzung der Franzosen. Einerseits will er nichts von den Deutschtümeleien des ,,sentimentalen Werdanditums" oder von der Gefolgschaft der Mediokritäten wissen, andererseits stellt er Forderungen auf und äussert Ansichten, die der freudigen Zustimmung der Werdandibrüder und aller missvergnügten Halbtalente im Deutschen Reiche gewiss sein können. Einerseits soll nur ein ideales Interesse verfochten werden, andererseits wird aber auch vom Geschäft und von recht erdenschweren Brotkorbinteressen unter Angabe von Zahlen geredet. — Einerseits — andererseits! — Ein Wagen wird bekanntlich nicht rascher dadurch fortbewegt, dass man ein Pferd vorn und eins hinten anspannt.

Nachdem bei der Zusammenstellung der Broschüre die persönlichen und lokalen Beziehungen zu Bremen weggelassen

sind, bleibt ein allgemeines Wehklagen über unpatriotische Begünstigung französischer Meister, über einen zwar törichten, aber doch gefährlichen Snobismus der Ästheten, über die bedrohlichen Machenschaften einer Clique von Pariser und Berliner Kunsthändlern übrig. Es ist mit Recht gefragt worden, wer in diesen verschiedenen Fällen eigentlich gemeint sei. Wenn schon angegriffen werden soll, so muss man zum mindesten seine Gegner unzweideutig bezeichnen können, sonst fährt man, wie in einem Feuilleton der Berliner Neuesten Nachrichten richtig bemerkt wurde, „mit einer Stange im Nebel herum". Man kann daher dem Verfasser des Protestes nicht zustimmen, wenn er sich damit schmeichelt, dass sein Mahnwort „klar und unzweideutig" sei. Im Gegenteil: Es ist unklar und zweideutig.

Wenn es schon unter allen Umständen schwer ist, eine Frage sowohl vom idealen wie vom geschäftlichen Standpunkt aus zu behandeln, so wird dies vollends misslich für den, der selber materiell interessiert ist; denn er setzt sich der Gefahr aus, dass man seinen idealen Motiven weniger glaube als seinen materiellen Interessen. Daher wäre für Vinnen und seine Protestler ein Entweder — Oder empfehlenswert gewesen. — Entweder sie hätten nur von den Idealen der bedrohten deutschen Kunst reden sollen, oder nur von der Konkurrenz auf dem Markte. Im ersten Falle müsste der Nachweis erbracht werden, dass und inwiefern der Einfluss der modernen französischen Malerei auf die Deutschen vom Übel gewesen sei oder noch sei. Doch Vinnen betont ja selbst: „dass die ganze Bewegung des letzten Vierteljahrhunderts von Frankreich ihren Anfang nahm". Er gibt „den grossen Nutzen der Befruchtung durch die hohe Kultur der französischen Kunst auf die unsere" zu. Er erinnert daran, dass „Leibl, Thoma, Klinger, Böcklin und die meisten anderen grossen Namen (!)" ihre Kunst in Paris befruchten liessen. Er selbst geht nach Paris, „um zu lernen". — Na also!

Wir glauben in der Kunsthalle lediglich diesen von Vinnen angezogenen Tatsachen Rechnung getragen zu haben, indem wir eben jene französischen Meister, welche die deutsche Kunst befruchtet haben, in charakteristischen Werken sammelten. Besieht man die Deduktionen Vinnens genauer, so bleibt es nur übrig, dass seiner Ansicht nach die grosse Zeit der französischen Malerei eben jetzt vorübergegangen sei. Nun, darüber werden sich wohl die allermeisten einigen können. Aber was beweist das? Wer hat denn behauptet, dass die Suprematie der Franzosen, weil sie ein Jahrhundert bestanden hat, nun in alle Ewigkeit weiter dauern müsse? Wenn Vinnen aber meint, dass über Cézanne, van Gogh und Gauguin der Weg n i c h t weiter ginge, so ist das ganz gewiss falsch. Denn die Entwicklung hört nie auf, sie geht immer weiter, so lange die Erde sich dreht, so lange Menschen auf ihr leben, lieben und kämpfen. Nur wissen wir noch nicht, w e l c h e n Weg die Entwicklung über Cézanne und van Gogh hinaus nehmen werde, da wir keine Propheten sind — weder Vinnen noch der Unterzeichnete.

Imitatorenkünste sind niemals schön, ob sie nun von den Nachahmern Böcklins oder Cézannes geübt werden. Nur muss man gleich hinzufügen, dass diese Allerneuesten wahrlich noch keine Gefahr für die deutsche Kunst (weder fürs Ideal noch fürs Geschäft) bedeuten. Und im übrigen: Ist es wirklich empfehlenswert, ist es schön, wenn deutsche Künstler die immerhin ernstgemeinten Bestrebungen ihrer Kollegen vor dem Laienpublikum kritisieren und herabsetzen? Übernehmen die Künstler nicht damit selber die Rolle der sonst perhorreszierten Kritiker und Ästheten?

Wenn aber nicht vom Ideal, sondern vom Geschäft geredet werden soll, so wird der Fall allerdings vereinfacht, ohne darum verschönert zu werden. ,,Ganz recht, es ist wirklich infam, dass der Rodin mehr Talent hat als ich,“ meinte ironisch ein junger Münchner Bildhauer. Doch bleiben wir ernst, wir bewegen uns hier auf dem nüchternen Boden der Tatsachen und Zahlen. Was unsere Kunsthalle betrifft, die uns zunächst interessiert, so habe ich bereits an anderer Stelle darauf hin-

gewiesen, dass wir in den letzten elf Jahren (1899 bis 1910) neben 84 modernen deutschen Gemälden 13 moderne Franzosen erworben haben. Das sieht nicht gerade nach einer bedrohlichen Unterdrückung der Deutschen aus. Überhaupt hat man in Deutschland erst seit etwa 15 Jahren, seit Tschudis Vorgehen an der Nationalgalerie, mit dem planmässigen Ankauf französischer Gemälde für öffentliche Sammlungen begonnen und zwar in sehr bescheidenem Masse. Denn die ganze grosse Entwicklung der modernen französischen Malerei bis auf Courbet wird man in unseren Museen vergebens suchen. Ingres, Delacroix, Corot, Millet, die ganze Schule von Barbizon sind so gut wie gar nicht, d. h. hie und da in einzelnen Pröbchen, vertreten. Warum nicht? Weil damals die Sorge für den Ausbau der deutschen Galerien den Herren Malerdirektoren und Gesinnungsgenossen unseres Vinnen und seiner Protestler anvertraut war. Was diese Herren mit ihrer patriotischen Sammeltätigkeit geleistet haben, davon legen ja die vielen modernen Galerien Deutschlands, die Neue Pinakothek in München an erster Stelle, ein recht lautes, man könnte auch sagen himmelschreiendes Zeugnis ab. Sollen wir die Rückkehr dieser Zustände herbeiwünschen?

Man sollte nun meinen, dass Vinnen für den bedrohlichen Import französischer Kunstware ein erdrückendes Tatsachenmaterial anführen könnte. Das ist aber so wenig der Fall, dass man diesen Teil seiner Ausführungen als den allerschwächsten bezeichnen kann. Die Behauptung, dass das Posener Museum als „ersten Ankauf, der das ganze zur Verfügung stehende Geld verschlang, eine Studie von Monet erworben habe", ist aus der Luft gegriffen. Direktor Kämmerer hat inzwischen erklärt, dass dieses Bild dem Museum keinen Pfennig gekostet hat, da es geschenkt worden ist.

Angesichts der Behauptung, dass „neuerdings für flüchtige Studien van Goghs dreissig- bis vierzigtausend Mark anstandslos bezahlt werden," habe ich es Vinnen vergebens nahe gelegt, mir doch eine einzige solche Studie zu nennen. Unser Mohnfeld, ein seit lange — nur den Protestlern nicht — bekanntes

Hauptbild, kann er doch wohl nicht meinen. — Nun heisst es, dass die Deutschen die französischen Gemälde im allgemeinen überzahlten, dass sie ihr Geld für den Abhub der Pariser Ateliers — „für alte französische Überbleibsel" — wegwürfen. Wenn Vinnen etwas besser informiert wäre, wenn er die grösseren deutschen Privatsammlungen französischer Bilder aus eigenem Augenschein kennte, so würde er dieses in den Ateliers herumgetragene Gerede nicht nachgesprochen haben. Wer dem Kunsthandel gefolgt ist und die Preisforderungen auf deutschen, englischen und französischen Ausstellungen verglichen hat, der muss wissen, dass im allgemeinen französische und englische Bilder nicht teurer, sondern billiger sind als die deutschen. Das gilt zunächst für die jüngeren Künstler, die noch nicht beanspruchen können, dass man ihren Namen honoriert. Es gilt aber auch für die Berühmtheiten. Die Preise, die für Hauptwerke von Böcklin, Feuerbach, Leibl, Menzel, Klinger gezahlt werden, sind durchaus nicht geringer als die Preise, die bei vergleichbarer Qualität die Bilder der französischen Impressionisten erzielen. Dabei wäre noch zu bedenken, dass die Mehrzahl dieser deutschen Meister nur für den deutschen Kunstmarkt in Betracht kommt, während die Preise der Franzosen auf dem Weltmarkt normiert werden. Der Graf Kessler hat eben jetzt darauf hingewiesen, dass kein deutsches Museum für irgend welche Franzosen auch nur annähernd eine Summe aufgewendet habe, die den anderthalb Millionen nahekommt, welche die Nationalgalerie für den grossen Menzelankauf nach dem Tode des Meisters aufgewendet hat. Solche Tatsachen rücken das Gerede von der unpatriotischen Verschwendung der Deutschen für französischen Atelierkehricht erst in das rechte Licht.

Und nun noch ein Wort über den Erfolg des Vinnenschen Protestes! Hm! Wenn ich mich auf den Markt stellte und mit erhobener Rechten meine Mitbürger apostrophierte: „Ihr trefflichen, edlen Männer, euch muss es besser gehen! Ihr leidet unter der Verkennung eurer Tugenden und unter einer nichts-

würdigen, unlauteren Konkurrenz eurer Nachbarn!", so ist zehn gegen eins zu wetten, dass alle mir zustimmen würden — womit indessen noch nicht bewiesen wäre, dass ich recht hätte. So liegt der Fall des Künstlerprotestes. Selbstverständlich stimmen viele Künstler, die der Ansicht sind, dass es ihnen besser gehen könnte, begeistert zu. — Es muss schon bedenklich machen, wenn nicht alle zustimmen. Und das ist hier der Fall. Wir vermissen unter der Liste der protestierenden Künstler geradezu die meisten unserer angesehensten Künstler! Die Künstler, die sich Vinnen nicht angeschlossen haben, verhehlen sich keineswegs einige der in dem Protest beklagten Übelstände, namentlich nicht den offenkundigen Rückgang in der Bewertung deutscher Kunst auf dem Weltmarkte. Nur halten sie einen wortreichen Protest nicht für das geeignete Mittel zur Änderung einer Sachlage, die nur von innen heraus kuriert werden kann, nämlich durch die Hebung und Veredelung der künstlerischen Leistung.

Welchen Erfolg versprechen sich denn die Protestler? — Glauben sie im Ernst, dass sie einen einzigen ihrer jungen Kollegen von seiner Vorliebe für französische Meister kurieren werden? Glauben sie, dass sie einen einzigen jener intelligenten Grosskaufleute und Kunstfreunde, die im Besitze bedeutender Sammlungen sind, veranlassen werden, seine Franzosen abzustossen? Glauben sie, dass sie den internationalen Kunsthandel oder die Ästheten und Snobs aus der Welt schaffen können? — Nein, ihren Gegnern gegenüber sind sie vollkommen machtlos. Der einzige mögliche Erfolg dieses Protestes kann nur der sein, dass gerade den besseren anregenden öffentlichen Sammlungen moderner Kunst in Deutschland einige Unannehmlichkeiten bereitet werden. Hoffen wir, dass auch dieser Erfolg ausbleiben wird.

Bremen. **Gustav Pauli**
Direktor der Kunsthalle.

Von greifbaren Einzeltatsachen bleiben für den Leser, der dieses Stimmungsbild aus der deutschen Künstlerwelt leidenschaftslos betrachtet, eigentlich nur zwei — genau gesehen

nur eine — übrig, die als Beweis für die immer bedrohlicher vordringende Invasion französischer Kunst in Deutschland angeführt werden. Zunächst der Ankauf eines wundervollen Claude Monet um 50 000 Mark für die Kunsthalle in Bremen, dem Karl Vinnen selbst als Mitglied der Ankaufskommission zugestimmt hatte und auch heute noch zustimmen würde, wenn er mit zu entscheiden hätte (S. 7). Dieser Ankauf kann also unmöglich ein Anlass zu seinem Protest sein.

Dann folgen (S. 8—12) einige ganz unkontrollierbare Gerüchte über phantastisch hohe Preise, die man in Deutschland für Studien des Holländers van Gogh und traurig-unzulängliche „Atelierreste von Monet, Sisley und Pissarro" bezahlt. Ich weiss zwar nicht, wo so verblendete Sammler in unserem sonst so nüchternen und wirtschaftlich keineswegs leichtfertigen Vaterlande zu suchen oder zu finden sind, möchte aber meinen, dass solche Selbstbesteuerung der Dummheit an sich noch keine nationale Gefahr bedeutet, selbst wenn Leute, die das hier verschwendete Geld besser brauchen könnten, einstweilen noch nicht davon profitieren.

Wie im Protest selber (S. 7) zugegeben wird, berührt dies Problem lediglich den Käufer und den Nationalökonomen, regelt sich nach Angebot und Nachfrage und beweist nur, dass das Kunstwerk heute vielfach zur gesuchten kaufmännischen Ware geworden ist, was es in Deutschlands trüben Zeiten niemals war. Dass die Tagespresse von dieser Modelaune Notiz nimmt, sich ihr gelegentlich auch anpasst, berechtigt aber keinesfalls dazu, alle Kunstschriftsteller in Bausch und Bogen als Ignoranten und Sklaven des Kunsthandels zu brandmarken. Sie stehen dem Kunsthandel meist sehr viel kühler gegenüber als die Maler und haben sich als ehrliche Mittler zwischen Schaffenden und Geniessenden allezeit grössere Verdienste erworben als schriftstellerisch eifernde Künstler.

Doch kehren wir zu den leider allzu spärlichen Tatsachen zurück, die die Flugschrift als Menetekel anführt. Auf S. 13 wird lebhafte Anklage erhoben wider das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen. Man wird mir als dem Direktor dieser

Sammlung nicht verübeln, wenn ich darauf etwas ausführlicher eingehe.

Der Protest leitet die Klage ein mit dem vielversprechenden Satz, rein zahlenmässig die Gefahr der französischen Überschwemmung erläutern zu wollen. Dann heisst es weiter:

„Nicht nur die ersten Galerien der Kunstzentren, die dafür pädagogische Gründe geltend machen dürfen, sondern auch schon manche Provinzgalerien, besonders aber Privatsammlungen halten es für ihre Pflicht, so wenig einen Monet vermissen zu lassen, wie der Markensammler die Ceylon 6d mit Überdruck und Wasserzeichen. In Posen z. B. sind bekanntlich eine wissenschaftliche Akademie und ein Museum gegründet worden zur Hebung des Deutschtums in den Ostmarken.

Als erster Ankauf, der das ganze zur Verfügung stehende Geld verschlang, wurde nun eine Studie von Monet erworben. Wie soll das Publikum ohne Bindeglieder sofort den verstehen!

Aber es ist allerdings ‚echt deutsch'!

Ein erhabenes Bild für das Ausland!"

Zunächst muss ich gegen den Unterschied zwischen „ersten Galerien der Kunstzentren", die für den Ankauf ausländischer Bilder „pädagogische Gründe geltend machen dürfen", und „Provinzgalerien", denen man damit kunsterzieherische Absichten und Ziele von vornherein abzusprechen scheint, im Interesse der letztgenannten Sammlungen lebhaftesten Einspruch erheben. Es wäre allerdings die äusserste und lächerlichste Konsequenz der Einschnürung künstlerischer Bestrebungen auf den höchst fragwürdigen Begriff „Heimatkunst", wenn in Provinzgalerien nur „Provinzkunst" gezeigt würde. Wer dadurch mehr geschädigt würde, die Provinz oder die Kunst, wage ich nicht zu entscheiden. Doch das nebenbei; ich gönne jedem die Freude an seinem „Dorfmuseum" mit der Devise: die Kunst für alle.

Leider entsprechen aber die Informationen, auf die der Vorwurf gegen das Posener Museum sich gründet, so ganz und gar nicht der Wahrheit, dass ich mich zur Richtigstellung dieser etwas leichtfertig in die breiteste Öffentlichkeit getragenen Angaben verpflichtet fühle.

In dem 1904 neu eröffneten Kaiser-Friedrich-Museum befindet sich allerdings eine meisterhaft gemalte Landschaftsstudie

von Claude Monet als — Leihgabe des Posener Kunstvereins, der sie auf einer sehr eindrucksvollen und umfassenden Ausstellung französischer Impressionisten im Jahre 1906 für einen mässigen Preis erwarb und dem Museum unter Wahrung seiner Eigentumsrechte zur Verfügung stellte. Von den Mitteln des Provinzmuseums ist in diesem Fall also nicht ein Pfennig in den gierigen Rachen des bekannten Vampir-Kunsthändlers geflossen, geschweige denn bei seinem ersten Ankauf, der nach jener emphatischen Darstellung „das ganze zur Verfügung stehende Geld verschlang".

Die bisher in acht Jahren für Ankauf moderner Bilder von dem Posener Kaiser-Friedrich-Museum aufgewandten 60 000 M. sind vielmehr ganz ausschliesslich für Werke deutscher lebender Künstler ausgegeben worden; ein Drittel davon für Arbeiten von Künstlern, die den Protest unterzeichnet haben! Damit dürfte wohl jeder Grund zu Beklemmungen für die selbst im halbmythischen Osten des Reichs nicht voll gewürdigten deutschen Künstler entfallen.

Soll ich aber den Standpunkt der Museumsleitung verteidigen, die neben zahlreichen deutschen Meisterleistungen auch einer französischen Unterkunft gewährte? Und um eine solche Meisterleistung von höchster Qualität handelt es sich, genau wie bei dem Bremer Ankauf, der zehnmal so viel Geld „verschlang". Sie findet sogar Verständnis bei dem in Kunstdingen durchaus naiven deutschen „Publikum" unserer Provinzhauptstadt, das dank den Bemühungen des Museums und seiner allmonatlichen Ausstellungen vergleichen und unterscheiden lernte, soweit das ein „Nichtkünstler" vermag. Darin erkenne ich allerdings eine Hebung des Deutschtums in den Ostmarken auf dem Gebiet, das eine Kunstbildungsanstalt angeht.

„Echt deutsch" wird es hoffentlich allezeit bleiben, eine Kunsttat aus sich selber zu werten und zu beurteilen, nicht aus egoistisch-wirtschaftlichen, nicht aus chauvinistisch-engherzigen, sondern aus künstlerisch-sachlichen Gründen.

Das Lehrgeld, das wir Deutschen dem Ausland auf fast allen Gebieten kulturellen Fortschritts gezahlt haben, vom Mittel-

alter bis zu den Tagen der Französischen Revolution, hat reiche, köstliche Zinsen getragen und wird auch weiter Zinsen tragen, selbst wenn darüber einzelne schwache einheimische Existenzen zusammenbrechen. Schmählich wäre es, wenn Deutschland keine französische Malerei verdauen könnte, ohne an seiner künstlerischen Eigenständigkeit Einbusse zu leiden. Darum keine Enggeisterei, kein Mordioruf, wo es gilt, zu rufen: Es lebe die Kunst!

Posen. **Professor Dr. Ludwig Kaemmerer**

Direktor des Kaiser Friedrich-Museums.

Es ist erfreulich, dass so viele offen ausgesprochen haben, wie wenig sie mit dem „Protest deutscher Künstler" einverstanden sind. Es scheint ja richtig zu sein: Proteste gegen eine mächtige Bewegung sind an sich zwecklos und ohnmächtig, und dieser Protest Vinnens und seines Gefolges ist zudem noch so wenig sachlich klar und begründet (man lernt in der Tat aus keiner dieser Äusserungen, mit fast einziger Ausnahme der sehr feinen Ausführungen des Herrn von Habermann, der sich aber ausdrücklich dem Protest nicht anschliesst, irgend etwas für die Sache), dass man darüber ruhig zur Tagesordnung übergehen könnte, vertrauend auf die feste, unerschütterliche Überzeugung derer, denen die Kunst am Herzen liegt. — Aber der „Protest" birgt doch eine grosse Gefahr in sich: es haben viele gute Namen zugestimmt; und wenn auch die Hälfte dieser Namen nur infolge eines Missverständnisses, oder infolge mangelnder Sachkenntnis dahineingeraten ist, so wirken sie doch auf Kreise denen zwar die Sachkenntnis ebenfalls mangelt, die aber in der Frage sehr viel mitzureden haben. Ich meine alle diejenigen, von denen die Leiter der Museen mittelbar oder unmittelbar abhängen.

Ich glaube nicht, dass irgend einer der vorzüglichen Ankäufe französischer Bilder für deutsche Museen in den letzten Jahren gelungen ist, ohne heftigen Kampf. Wohl

uns, dass wir so weit gekommen sind, dass dieser Kampf wenigstens manchmal siegreich endet; dass wir dafür Opfer bringen müssen, daran sind nur diejenigen schuld, die frühere Ankäufe verhindert haben: warum hat denn kein deutsches Museum vor zehn Jahren einen van Gogh gekauft? Man hätte damals für ein Porträt von Lenbach ein Dutzend van Goghs haben können! — Es ist tief bedauerlich, dass durch diesen Protest den Unverständigen nunmehr wieder eine moralische Waffe in die Hand gedrückt wurde.

Warum sollen deutsche Museen moderne französische Bilder kaufen? — Nicht nur, weil eben doch wahrscheinlich seit 1850 die schönsten Bilder — wenn man von Leibl und Marées absieht — in Frankreich gemalt wurden; auch deshalb, weil die moderne französische Malerei mit einem wundervollen glühenden Temperament der Natur auf hundert neuen Wegen naherückt, weil sie mit immer neuem Mut die grossen Probleme packt und mit ihnen ringt, verzichtend auf Routine und Ausbeutung der technischen Errungenschaften. Deshalb ist die stete Berührung mit Frankreich für die deutsche Malerei, so wie sie jetzt ist, eine heilsame Kur — ich gebe zu, auch eine gefährliche: denn sie verleitet, wie alles Starke, zur Nachahmung —; deshalb lernt auch der Laie, dem diese Kunst nicht durch eine scheinbare Meisterschaft und „Abrundung" entgegenkommt, aus diesen Bildern sehen. (Deshalb habe ich mich sehr gefreut, in Posen jenen Monet zu sehen, über den sich Herr Vinnen so entrüstet: er hängt dort zwischen deutschen Bildern und gibt die stärkste Anregung.)

Vinnens Protest schlägt eine falsche Richtung ein. — Selbstverständlich ist die Erwerbung französischer Bilder nicht die einzige Aufgabe deutscher Museen. Daran denkt auch niemand; im Gegenteil werden auch für deutsche Bilder enorme Summen bezahlt. Da könnte nun ein Protest einsetzen und mit Wucht auf die beschämende Tatsache hinweisen, dass der grösste Teil dieser Gelder für minderwertige oder wenigstens unbedeutende Kunst ausgegeben wird, während eine Reihe der tüchtigsten Deutschen noch in keinem Museum vertreten ist.

Die Schuld daran tragen wohl vor allem jene Sachwalter der Mittelmässigkeit, die in den Kommissionen sitzen und aus Kollegialität oder persönlichem Unverständnis ihre Stimme für das Schlechte abgeben.

Noch eins: Herr Vinnen und eine ganze Reihe derer, die sich ihm anschlossen, klagen vor allem den Kunstkritiker, den „Ästheten" als Urheber des Übels an! Auch da ist nicht recht klar, was eigentlich getroffen werden soll. — Dass es sehr schlechte und alberne Kunstschriftsteller gibt, weiss jeder: es gibt ja auch schlechte Maler, und ich glaube immer noch, dass die letzteren den grösseren Schaden anrichten. Um die Propagierung der grossen französischen Maler (die ja von Vinnen und seinem Kreis ausdrücklich anerkannt werden) haben sich die besten der Kritiker ein grosses Verdienst erworben; sie haben eine Bewegung, die sowieso kommen musste, zu leichterem und breiterem Sieg verholfen. Dass dabei Übertreibungen mit unterliefen, war in der Leidenschaft des Kampfes nicht zu vermeiden: damit diese scheinbar unfertigen, ungeschickten Bilder überhaupt angesehen wurden, musste man die Meisterschaft, die dahinter steckt, etwas stark betonen. Und ist die Übertreibung des Grafen Kessler, der einmal van Gogh den grössten Maler des 19. Jahrhunderts genannt hat, schlimmer als eine der masslosen Lobpreisungen deutscher Künstler? Gemeint ist natürlich vor allem Meier-Graefe, dem die moderne Kunst am meisten verdankt. Gewiss, die Manieren dieses fanatischen Kämpfers sind manchmal schwer erträglich. Aber hat er sich jemals für eine Sache begeistert, die nicht der Mühe wert gewesen wäre? Ist nicht auch sein Kampf gegen die Böcklin-Vergötterung, in der die Deutschen in Gefahr waren zu versimpeln, eine heilige Sache gewesen? Und hat er nicht den Deutschen in seinem Werk über Marées das schönste Buch geschenkt, das über neue Kunst geschrieben wurde?

Gefährlich sind ganz andere Literaten. Das sind diejenigen, die dem Publikum helfen, seine Eindrücke zu formulieren, mögen diese so flach wie immer sein; die der Mittelmässigkeit das Wort reden, indem sie technische Routine oder Geschmack

mit künstlerischer Meisterschaft verwechseln; die aus philiströser Angst vor der Gefährlichkeit der grossen Neuerer den Teufel an die Wand malen; die vor neuen Erscheinungen ratlos dastehen wie das Publikum, die das aber nicht eingestehen, sondern lieber die Ehrlichkeit und den Ernst von Künstlern in Zweifel zu ziehen wagen, deren Werke alle Zeichen schwersten Ringens um Probleme tragen. Die Kritiken, mit denen man die „Neue Künstlervereinigung München" beehrte, erheben sich in keinem Satz über das Niveau des Bierphilisters, der vor diesen Bildern steht und sich den Bauch vor Lachen hält; und nach dem Herzen des gleichen Publikums sind die Ausführungen, die ein Münchener Kritiker zu dem Vinnenschen Proteste beigesteuert hat. Wahrlich, wie laut und eindringlich müssen da die Andersgesinnten reden, um sich Gehör und damit der Sache, die ihnen heilig ist, Beachtung zu verschaffen!

Stettin. **Dr. Walter Riezler**
Direktor des städtischen Museums.

Das Catilinarische Quousque tandem schallt durch alle Zeitungen. Man muss es Herrn Vinnen lassen: er ist ein geschickter Regisseur. Noch bevor die drohende Broschüre erschienen ist, sind alle Pressorgane heiss und scharf gemacht. Es dampft und siedet, kocht und zischt. Dem Höllenfeuer der französischen Kunst rückt man mit dem Hydranten eines deutschen Künstlerprotestes zu Leibe. Was in aller Welt ist geschehen? Auf ein paar Ausstellungen ist jungfranzösische Kunst gezeigt worden und ein paar Museen haben einzelne Hauptwerke der französischen Klassiker des 19. Jahrhunderts erworben. Und darum dieser Spektakel. O du arme deutsche Kunst; wenn du an so was stirbst, dann bist du wirklich nicht das Leben wert!

Aber von den Jungen fürchtet man ja auch im Grunde genommen nichts, denn nach der Broschüre soll ja „spätestens seit Monet die französische Kunst zur völligen Stagnation gekommen sein und sich heute geradezu in einer Periode des

Tiefstandes befinden". Spätestens seit Monet! Es hat also noch gute Weile, denn Monet lebt ja noch, und Künstler wie Bonnard, Vuillard, Flandrin, Manguin, Guérin, Camoin, Marquet, Dufrenoy, Picasso, Herbin, Derain und Braque stellen auch ihren Mann, wenngleich mit Freuden zugegeben werden soll, dass so und so viele deutsche Künstler ihnen ebenbürtig, ja überlegen sind. Worin aber die jungen Franzosen fast immer hinter den jungen Deutschen zurückbleiben, das sind — die Preise! Hinc illae lacrimae? Das deutsche Publikum soll vielleicht nicht erfahren, dass gute Bilder zur Hälfte der in Deutschland üblichen Preise erworben werden können. Woher kommt es denn, dass wir so lächerlich wenig Privatsammlungen moderner Kunst haben? Weil jeder Akademieschüler sich schon die ersten Pinselübungen mit Hunderten bezahlen lässt. Wenn die jungen Franzosen mit ihren Pariser Preisen hier Schule machten, dann wäre das auf das freudigste zu begrüssen; dass sie ein deutsches starkes Talent oder gar etwa ein Genie aus der Bahn zu werfen die Kraft hätten, glaubt den Herren Protestlern kein vernünftiger Mensch. So sehe ich in diesem Protest wirklich nur den Ausdruck kleinlichsten Brotkorbinteresses, besonders auch insoweit er die Ankäufe der Galeriedirektoren bemäkelt. Man warte gefälligst einmal das Erscheinen des nächsten Heftes der „Museumskunde" ab. Darin wird eine statistische Tabelle veröffentlicht, in der gezeigt wird, wieviel deutsche und wieviel ausländische Werke in den letzten zehn Jahren von unseren Museen angekauft worden sind. Man wird erstaunt sein über den geringen Prozentsatz der zuletzt genannten Bilder. Aber das verschlägt ja bei den Herren nicht. Sie scheinen sich nach den schönen Zeiten zurückzusehnen, wo die Leitung der Galerien noch in den Händen von Künstlern lag, die weniger nach historisch kritischen, als kollegialen Gesichtspunkten gesammelt haben.

Unsere Galerien sollen die Entwicklungsgeschichte der Malerei illustrieren, und wir verwahren uns auf das Allerentschiedenste gegen den Versuch, sie wieder zu Unterstützungsinstituten hilfsbedürftiger Künstler herabzuwürdigen. Wenn

die Herren Malerdirektoren seinerzeit bei ihren Ankäufen lediglich Qualitätsrücksichten hätten walten lassen, dann stünde es heute besser um unsere Galerien. Wenn diese Herren zur rechten Zeit die Augen aufgetan hätten, dann brauchten wir heute nicht unsere Taschen zu öffnen. Ingres und Delacroix, Corot und Courbet, Manet und Renoir kosteten weit weniger als die Werke so manches deutschen Akademiegewaltigen. Auch ein Protest von Tausenden deutscher Künstler wird diese Namen aus der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht auszulöschen vermögen. In jeder modernen Galerie, die es ernst nimmt mit ihren Zielen und Aufgaben, müssen sie vertreten sein. Und wenn wir heute die Vertretung dieser Meisternamen mit schweren Geldopfern erkaufen müssen, so fällt die Schuld dafür zurück auf die Kurzsichtigkeit jener deutschen Maler, die in den sechziger und siebziger Jahren die Geschicke unserer Galerien geleitet haben.

Über eines wundere ich mich übrigens: dass keiner von den Protestlern, die über die materielle Schädigung der deutschen Kunst jammern, auf den witzig radikalen Gedanken kam, den Vorschlag zu machen, dass man meinetwegen alle italienischen alten Bilder der Berliner, Münchner und Dresdner Galerie verkaufen möchte. Damit wären doch ungezählte Millionen zu verdienen. Ueber die Preise der französischen Klassiker des 19. Jahrhunderts, deren hoher Kulturwert heute ebenso feststeht wie der der altitalienischen Malerei, braucht man wirklich nicht zu zetern. Gleichwertige deutsche Bilder von Leibl und Menzel, Marées und Feuerbach kosten genau ebensoviel in Mark wie die genannten französischen in Francs. Auch über den van Gogh-Preis der Bremer Kunsthalle — der Ausgangspunkt des ganzen Streites — hätte Herr Vinnen sich nicht so zu ereifern brauchen. Ich glaube nicht, dass er sein Künstlerschicksal gegen das des unglücklichen Toten in Tausch geben würde. Der Mann hat sein Leben lang nichts verkauft, und wenn er zwanzig Jahre nach seinem Tode in eine Galerie kommt, so kann's Herr Vinnen ihm ruhig gönnen. Ich wünsche Herrn Vinnen dafür von Herzen, dass zwanzig

Jahre nach seinem Tode alle noch verfügbaren Bilder seiner Hand von ausländischen Galerien erworben werden möchten, und zwar zu einem Preise, wie ihn der belgische Staat jüngst für Stucks Familienbild gezahlt hat. (NB. Ich habe nicht gehört, dass man sich in Belgien über den ungewöhnlich hohen Preis von 60 000 Mark, der für ein Bild eines ausländischen lebenden Malers gezahlt wurde, aufgeregt hätte.)

Zum Schluss noch ein Wort des Bedauerns darüber, dass sich auch ein Galerieleiter dazu hergegeben hat, den Protest mit zu unterzeichnen. Belustigenderweise ist es einer, der im vergangenen Jahre ein halb Dutzend französischer Kunstwerke für sein Museum gekauft hat. Möge er in splendid isolation bleiben! Die übrigen Kollegen aber werden, wie zu hoffen steht, dieser kunstchauvinistischen Attacke einiger Maler eine eiskalte Stirn und eine energievolle Stärke der Gesinnung bieten, so dass sie eher ihr Amt lassen als ihre Überzeugung, ne quid detrimenti capiat salus publica.

Köln. **Dr. Alfred Hagelstange**

Direktor des Wallraf-Richartz-Museums.

Es ist eine alte Frage, ob Museen dazu da sind, Künstler zu unterstützen oder Kunst zu fördern. Die Künstler und vielfach mit ihnen die Kunstvereine stehen auf dem ersteren Standpunkt, während denkende Museumsleiter längst die Verantwortung erkannt haben, die ihnen eine unbedingte Pflege der Qualität auferlegt. Museen sind auch für den Künstler eine hohe Schule, und es wird von ihnen mit abhängen, ob unsere Kunst etwas taugen wird oder nicht. Weil wir das beste Lehrmaterial brauchen, deshalb darf bei Ankäufen nur nach der Güte des Werkes, nicht aber nach der Nationalität des Urhebers gefragt werden. Dass von diesem Standpunkt aus die Erwerbung französischer Bilder oft in Betracht gezogen werden musste, wird jeder verstehen, der weiss, was die französische Malerei des 19. Jahrhunderts für die Entwicklungsgeschichte dieser Kunst be-

deutet. Es sind nahezu alle wichtigen Probleme dieser Jahre in Frankreich aufgegriffen und gelöst worden, und so verschiedene deutsche Künstler wie Feuerbach und Leibl haben dankbar anerkannt, dass sie Paris nicht weniger wie sich selbst verdanken. Erst die Epoche Hodlers und Thorn-Prikkers scheint dieses Schwergewicht in gewissem Masse zu verrücken, und man darf sich heute fragen, ob die Überlegenheit der modernen deutschen Baukunst nicht einer Verselbständigung der deutschen Malerei und Plastik die Wege geebnet hat. Aber heute, das verlangt die Aufrichtigkeit zu betonen, kann die deutsche bildende Kunst nicht anders als im Zusammenhange mit der französischen gezeigt und begriffen werden. Eine nicht von dieser Sachkenntnis zeugende Übertreibung ist es aber, von einer Überflutung unserer Museen mit französischen Bildern zu sprechen und daran finanzpolitische Erwägungen zu knüpfen. Ich glaube diejenige von allen deutschen Galerien zu leiten, die relativ die meisten französischen Bilder besitzt; aber ich habe für diese sämtlichen französischen Bilder, unter denen sich Meisterwerke von Daumier, Renoir, Cézanne, Gauguin und Matisse befinden, kaum soviel ausgegeben, wie für die zwei wichtigsten deutschen Bilder des Museums allein. In jeder anderen deutschen Sammlung wird das Verhältnis noch viel günstiger für die deutschen Maler liegen. Ich erwähne dies aber, um auf eine Gewohnheit hinzudeuten, die, ganz abgesehen von der Qualitätsfrage, der deutschen Künstlerschaft den Markt verdirbt. Freilich weniger den Museen wie Privaten gegenüber. Das ist die Gewohnheit, es mit grossen Preisen zu versuchen, bevor man seine Bilder zu mässigen hergibt. In Frankreich sind die Preise ernsthaft gemeint. Der französische Künstler beginnt, wie bei uns der Assessor oder Assistent, ideell mit einem kleinen Einkommen, um dann, falls er durchdringt, von Jahr zu Jahr zu steigen. Kenner wissen, dass sie schliesslich recht hoch steigen. Wer aufpasst, kann unter solchen Umständen als Sammler recht gute Arbeiten für geringe Mittel in seine Hand bringen. Er fühlt sich dabei wohl, weil er den Künstler durch seine rechtzeitigen Ankäufe nicht beleidigt. In Deutschland kommt auf

2

zwei Bilderkäufe mindestens einer, der peinliche Situationen schafft. Die Familie eines grossen deutschen Malers verlangte von mir 9000 Mark für eine Skizze, die sie ein halbes Jahr später für 1500 Mark öffentlich ausbot. Fast in jeder grösseren Ausstellung erlebe ich, dass Bilder mit 5000 Mark und mehr ausgezeichnet sind, deren Urheber hungern. In Frankreich verlangt man in solchen Fällen 500 Franks. Auch deutsche Maler nähmen oft gern genug im stillen diesen Betrag; wer aber wagt 500 zu bieten, wo 5000 verlangt werden? Dieser Zustand ist, wie schon betont, kein Grund für die nicht existierende Überschwemmung unserer Museen mit französischer Kunst, wohl aber für den mangelhaften Kontakt zwischen Künstlerschaft und Käuferschaft in Deutschland, und Künstler, die hierin einen Wandel ersehnen, täten besser, die allgemeinen Marktgepflogenheiten zu kultivieren, als mit patriotischen Phrasen Ankäufe zu verdächtigen, die im Interesse ihrer eigenen Entwicklung von den Museen getätigt werden.

Vor 150 Jahren hat der Streit übrigens schon einmal in Deutschland getobt, als Friedrich der Grosse in den Bildern Watteaus die grössten Meisterwerke seiner Zeit in preussischen Besitz brachte und durch die Anlage seiner Potsdamer Schlösser dafür sorgte, dass der grosse künstlerische Sinn seiner Tage auch in Preussen einen Niederschlag fand. Bei dem Gedanken daran, stehen vor mir die Geschichtsprofessoren auf, die uns solche Taten auf den höheren Schulen interpretierten. Wie bemühten sie sich, den guten Alten Fritz wegen seiner patriotischen Entgleisungen zu entschuldigen! Sie betonten, dass Goethe noch in seinen dichterischen Windeln lag, als Friedrich seine Schlachten schlug. Dass sich ein unbedingter Instinkt für das Grosse und Wertvolle in seinen Handlungen aussprach, vergass man darüber auch nur zu ahnen. Es sind die Zöglinge solcher Magister, die heute ins Vinnensche Horn tuten. Leute, die denken und einen Massstab für künstlerische Leistungen in sich tragen, werden sich nicht irre machen lassen, so wenig, wie hoffentlich die Franzosen sich deutsche Musik verleiden lassen werden, der sie geschmackvoller zu huldigen

verstehen, wie deutsche Ignoranten der französischen Kunst. Wir wenigen aber, die wir französischem Geist und französischer Schöpferkraft entscheidende Werte unserer Persönlichkeit danken, werden nicht ablassen im Hinüber und Herüber künstlerischer Anregungen ein verheissungsvolles Symptom europäischer Völkerfreundschaft zu sehen.

Hagen i. W. **Karl Ernst Osthaus**
Direktor des Folkwang-Museums.

Sie fragen nach dem „Kulturwert" einer bestimmten Kunstgattung, und im besonderen, wie weit das Sammeln dieser Werke „für das Leben fruchtbar sein könne". Mit dieser Frage geben Sie einer Diskussion, die zunächst nur die materiellen und ideellen Interessen einer einzelnen Produktionsklasse berührt, den denkbar höchsten Massstab. Ich halte es — um dies zunächst zu sagen — für durchaus berechtigt, und gegenüber der öffentlichen Tätigkeit der Museen sogar für geboten, diesen Massstab anzulegen, aber ich zweifle, ob man sich in dieser Zeit der Spezialisierung aller Interessen in weiten Kreisen überhaupt noch bewusst ist, dass und warum ein solcher Massstab in künstlerischen Angelegenheiten überhaupt möglich ist. Er ist möglich — und in letzter Linie nur darum möglich —, weil in den Meisterwerken der bildenden Kunst der schöpferische Menschengeist in immer neuer Weise mit der Menschheit und mit der Welt sich auseinandersetzt. Als unmittelbarer Niederschlag sichtbar menschlicher Schöpferkraft bieten die Werke der grossen Meister einen „Lebenswert", der über das spezifisch künstlerische Erlebnis (das als solches schliesslich doch nur einigen Wenigen zugänglich ist) herausgeht. In der Vermittlung dieser höchsten schöpferischen Werte liegt der „Kulturwert" der Museen. Alles übrige ist nur eine mehr oder minder schätzenswerte Betätigung der Liebhaberei, des Kultus oder des Sports; es bezieht sich mehr auf die Bildung von Geschmack und Wissen und fällt — um eine beliebte Terminologie zu brauchen — mehr in das Bereich der Zivilisation,

als der Kultur. Was nun die französische Malerei des 19. Jahrhunderts betrifft, so ist es doch gar keine Frage, dass ihre Grossmeister Werke geschaffen haben, die zu jener höchsten Kategorie gehören, in der die Welt und ihre Erscheinungen in neuer und in sich vollkommener Weise schöpferisch gestaltet sind. Darüber herrscht absolute Einhelligkeit — auch die Broschüre steht auf diesem Standpunkt —, mag im übrigen die Sympathie des Publikums und die Empfindlichkeit der Künstler gegenüber dieser Kunst mehr oder minder gross sein. Es ist demnach nur selbstverständlich, dass jedes Museum, das sich seiner höchsten kulturellen Aufgaben bewusst ist, glücklich sein wird, wenn es in die Lage kommt, derartige Werke zu erwerben.

Was sodann den speziellen Wert der französischen Meister für die schaffende deutsche Kunst betrifft, so liegt es damit nicht anders als mit den Bildern anderer Meister und Zeiten, die in den Museen ausgestellt sind. Niemand wird glauben, dass durch die bequeme Gelegenheit zur Anschauung irgend welcher Vorbilder eine wertvolle Kunst entsteht; aber in jedem wirklichen Meisterwerk kommen künstlerische Gesetze und Probleme zum Ausdruck, deren Erkenntnis den Künstler fördert. Dass auch in dieser Richtung die französische Kunst einen Anregungswert erster Ordnung darstellt, ergibt sich schon aus der geschichtlichen Tatsache, dass die Entwicklung der gesamten europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts undenkbar ist ohne die französische Malerei. Das Wesentliche liegt dabei aber nicht in den Einflüssen und Abhängigkeiten, sondern in der Macht der Probleme, in der Erschliessung künstlerischer Möglichkeiten. In diesem Sinne ist es weniger wichtig, dass z. B. Künstler wie Feuerbach, Leibl, Thoma von den Franzosen gelernt haben, sondern dass sich auch ein Marées und Böcklin mit der französischen Malerei auseinandergesetzt haben.

Im übrigen kann von einer „Sammeltätigkeit" der deutschen Museen auf diesem Gebiete überhaupt nicht die Rede sein. K e i n deutsches Museum — und auch kein deutscher Sammler — hat sich dazu verstiegen, diese Kunst in der Weise zu

„sammeln", wie etwa italienische und niederländische Primitive, wie Holländer des 17. oder Deutsche des 19. Jahrhunderts „gesammelt" werden. Man hat sich gerade auf diesem Gebiete so bewusst auf eine Vertretung der wenigen, wirklich grossen und entscheidenden Meister beschränkt, wie es bei keinem anderen Sammlungsgebiet der Fall ist. Wie man demgegenüber von einer „Invasion französischer Bilder" sprechen kann, ist mir unerfindlich. Man bedenke, dass z. B. Corot, einer der grössten Meister aller Völker und Zeiten, in den deutschen Museen überhaupt keine eigentliche Vertretung hat!

Die ideelle Konkurrenz mit den grossen französischen Meistern haben die wirklich grossen deutschen Meister nicht zu fürchten. Im Gegenteil: die Eigenart und Stärke ihrer Individualität tritt besonders eindringlich und sieghaft hervor, wenn sie an den französischen Meistern gemessen wird. Was aber die materiellen Interessen der breiten Durchschnittsproduktion unserer Künstlerschaft betrifft, so werden sie dadurch gewiss nicht berührt, dass ein Museum oder ein reicher Privatsammler gelegentlich ein Werk eines Franzosen kauft. Hier kann nur e i n s helfen: dass für diese breite und tüchtige Produktion ein breiter und empfänglicher Markt innerhalb des grossen Publikums entsteht — dass unsere Künstlerschaft sich ein Publikum schafft, welches aus naiver Freude an ihrem Schaffen ihre Werke zu besitzen trachtet. In dieser Richtung sollten Künstlerschaft und Kritik in gemeinsamer Arbeit den Sinn für originalen Kunstbesitz beim breiten Publikum zu wecken und zu steigern suchen.

F r a n k f u r t. **Georg Swarzenski**
Direktor des Städelschen Instituts.

Die Frage, warum man französische Bilder für die Galerien ankauft, lässt sich wohl schwer generell beantworten. Es hängt das, abgesehen davon, dass der Museumsleiter genötigt ist, das Gute zu nehmen, woher er es bekommt, von den Aufgaben ab, die sich das Museum stellt bzw. welchen Sammelplan

es verfolgt. Dass unsere grossen Museen, die die Entwicklung der Malerei im allgemeinen geben wollen und sollen, auch die französische berücksichtigen müssen, ist so selbstverständlich, dass eigentlich darüber kein Wort zu verlieren wäre; denn noch nie ist die Kunst an die Landesgrenzen gebunden gewesen und zu allen Zeiten ist die künstlerische Sprache eines Volkes überall da verstanden worden, wo ein warmes Gefühl für das wahrhaft Künstlerische existierte. Wenn nun solche grosse Museen die ganze ausländische Malerei seit dem Jahre 1000 oder noch früher aufzuweisen haben, warum sie dann gerade im 19. Jahrhundert die französische entbehren sollen, vermag wohl niemand, der nicht in Vorurteilen irgend welcher Art befangen ist, einzusehen. Es wäre dies um so erstaunlicher, als sie doch auf die deutsche Malerei den grössten Einfluss gehabt hat, eine Tatsache, die schon der Historienmaler und Kunstschriftsteller Becker im Jahre 1869 gelegentlich der internationalen Ausstellung in München in der „Kölnischen Zeitung" feststellte, allerdings unter dem heftigsten Wehgeschrei über die beiden elenden Schmierer Courbet und Corot, die die deutsche Kunst zu verderben drohten. Dieser Umstand, dass die deutsche Kunst der französischen ausserordentliche Anregungen verdankt, dürfte doch allein als Grund genügen, sie, die die glänzenden Traditionen der niederländischen des 17. Jahrhunderts, ihr feines blühendes Kolorit, ihre delikate, freie und leichte Pinselführung und ihr sicheres Raumgefühl übernommen und im nationalen Sinne verarbeitet hat, in den deutschen grossen Museen zu Wort kommen zu lassen.

Anders wie bei den grossen Museen, liegt die Frage bei den kleinen Provinz- und städtischen Museen. Hier wird man sich schon aus Mangel an Mitteln auf die deutsche Malerei beschränken müssen und es wäre m. E. ein Fehler, wenn man so gewaltige Summen für ein einziges französisches Werk ausgäbe, dass man auf lange Zeit hinaus nicht in der Lage wäre, Gemälde unserer besseren deutschen Maler zu kaufen. In dieser Beschränkung vermag ich aber auch gar nichts Bedauerliches zu finden, im Gegenteil, sie wird manchem Museumsleiter den

Anstoss geben, unsere deutsche Kunst, die wir, wie die Jahrhundert-Ausstellung gezeigt hat, noch nicht genügend kennen, einer genaueren Forschung zu unterziehen; er wird hier unter vielem wuchernden Gestrüpp doch manche köstliche kleine Blume finden, die dem Sucher seine Arbeit lohnt. Nach meinen Erfahrungen liessen sich hier mit sehr geringen Mitteln, wenn man weniger Wert auf bekannte Namen und grosse Formate legen würde, ganz ausgezeichnete kleine Museen anlegen, deren künstlerische Qualität sich auf einer recht beträchtlichen Höhe halten könnte und die dem aufmerksamen Beschauer eine Fülle neuer freudiger Entdeckungen zu bringen vermöchten.

Aber auch für diese kleinen Provinz- und städtischen Museen lässt sich nicht immer ein bestimmter Plan einhalten, denn sie sind keine leblosen Organismen, die man nach einem amtlichen Reglement beliebig gestalten kann. Ein solches Museum wächst wie eine Pflanze nach der Seite hin, von der sie das Licht erhält. Wenn sich in einer Stadt warme Freunde und Verehrer der modernen französischen Kunst finden, die gerne Bilder für das Museum schenken, warum soll sich der Leiter dagegen wehren, namentlich wenn diese Bilder mit Verständnis und Geschmack ausgewählt werden? Wir besitzen z. B. in Elberfeld nicht viele ausländische Werke, da das Ausland bei den sehr geringen Mitteln, die die Stadt für Ankaufszwecke zur Verfügung stellt, von vornherein ausgeschlossen war. Aber was uns an ausländischen Werken geschenkt wurde, wie z. B. Gemälde von John Constable, Gustave Courbet, Claude Monet, Alfred Sisley und Paul Signac, bedeutet eine höchst erwünschte Ergänzung für das Museum, um die Entwicklung der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert zu zeigen, eine Aufgabe, der man glaubte, sich ursprünglich nur für die deutsche Kunst unterziehen zu sollen. Denn gerade auf diesem Gebiete hat die französische Malerei durch die rücksichtslose Energie, mit der sie üble alte Traditionen und wertlose Rezepte aus einer Zeit des künstlerischen Schlendrians in die historische Rumpelkammer warf und sich einer scharfen lebendigen Naturbeobachtung zuwandte, ausserordentlich schöpferisch und erfrischend gewirkt.

Was aus der französischen Kunst werden wird, können wir heute nicht wissen, aber es wird die Aufgabe der deutschen Museumsleiter sein, auf das schärfste ihre Weiterentwicklung zu beobachten, damit die Museen nicht durch den glänzend organisierten Pariser Kunsthandel genötigt werden, mit grossen Mitteln zu erwerben, was sie bei der nötigen Aufmerksamkeit mit ganz kleinen hätten erreichen können. Die grössten Fehler in dem Betrieb der modernen Galerien sind nicht durch übereilte, sondern durch versäumte Ankäufe gemacht worden.

Elberfeld. **Dr. F. Fries**

Direktor des Städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe.

Es wäre vielleicht gut, wenn die deutschen Kunstfreunde wieder anfingen, sich etwas mehr um die Geschichte der deutschen Kunst zu bekümmern, allerdings nicht, um die Arbeiten der Vergangenheit als Vorbilder für die Gegenwart zu empfehlen, sondern um verstehen zu lernen, dass die Deutschen zu allen Zeiten ein rezeptives, ein aufnahmefreudiges Volk waren; und dass es gar nicht anders sein kann.

Das Deutsche Reich liegt inmitten andersgearteter Kulturen. Ein aufnahmefähiger Boden, der zwischen blütenreichen Gärten liegt, nimmt aber naturgemäss den Samen auf, den ihm die Winde von links und rechts, von Nord und Süd zutragen. Ist er ein gesunder, fruchtbarer Boden, dann wird er nicht nur aufnehmen, sondern durch seine eigenen Säfte und Kräfte dem Samen besondere Artung geben.

Und ein solcher Boden war Deutschland durch alle Jahrhunderte hindurch.

Frankreich aber, dessen Kultur sich dank der besonders starken und lang andauernden Befruchtung durch die Kultur der Römer früher und üppiger entfaltete als alle anderen Kulturen nördlich der Alpen, hat seit dem Mittelalter die Rolle des blütenreichsten Gartens gespielt. Und die Deutschen des 13. Jahrhunderts begnügten sich nicht damit, den Samen auf-

zunehmen, der ihnen ins Land flog: wie fleissige Bienen zogen sie in Scharen aus, sich den Honig aus französischen Blüten zu saugen. Damals war Paris die Hoheschule Deutschlands. Hat das den Deutschen geschadet?

Wir danken dieser Aufnahmefreudigkeit Wolfram von Eschenbachs Parzival und Gottfried von Strassburgs Tristan und Isolde und dann im weiteren Verlauf der Dinge die Musikdramen Richard Wagners. Sollen wir darüber traurig sein?

Oder sollen wir es mit Beschämung verzeichnen, dass deutsche Fürsten des Mittelalters sich in Paris den letzten und feinsten Schliff ihrer Bildung holten und dann, wenn ihnen später die Macht dazu ward, ihre Baumeister nach Paris und weiter ins französische Land hineinschickten — wie der Erzbischof Albrecht von Magdeburg es getan —, um dort für die Meisterwerke deutscher Architektur zu lernen?

Es wäre den trefflichen Männern, die wider das Aufnehmen französischer Kunst so harte Worte gefunden haben, zu empfehlen, einmal kühl und gelassen die Seiten der deutschen Geistesgeschichte zu durchblättern. Sie werden erstaunen, wie viel Anregungen von Frankreich, von Italien, von England, von Skandinavien, von Russland, vom Orient und von Amerika her dankbar aufgenommen worden sind. Aber sie werden gleichzeitig sehen, dass Deutschland stark genug gewesen ist, diesen Anregungsstoff zu Eigenem zu verarbeiten. Sklaven des Auslandes sind immer nur die kleinen Geister geblieben, Nutzniesser des Auslandes aber waren die grössten. Und ist es nun klug, um der Unselbständigen, um der Schwächlinge willen hohe Mauern um Deutschland herum aufzubauen, insbesondere den Zugang von Frankreich her zu versperren?

Das hiesse, den starken Aufnehmern und Verarbeitern, den grossen Vorwärtsschreitern im Reiche der Kunst die geistige Nahrungszufuhr beschränken!

Und wenn es sich nun in irgend einem Gemeinwesen darum handelt, von dem Leben der Kunst zu erzählen, in einem Museum den Besuchern von dem zu berichten, was die Kunst der verschiedenen Zeiten für die Entwicklung der Kultur gewesen ist,

ist es wohlgetan, wenn der Museumsleiter kein Wort von dem Einfluss fremder Kunst auf die deutsche Kunst verlauten lässt? Ist es auch nur möglich, von deutscher Renaissancekunst zu sprechen, ohne die italienische zu erwähnen, von der Kunst des 17. Jahrhunderts ohne Hinweis auf Holland und Flandern, von der Kunst des 18. Jahrhunderts, ohne Frankreich zu nennen? Sicherlich nicht! Und auf einmal ist es eine Sünde wider den heiligen Geist der deutschen Kunst, wenn man für die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts die Kultureinströme kenntlich macht?

Seltsam, höchst seltsam!

Ich habe im Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg in den Räumen, die vom 18. Jahrhundert das Wesentliche berichten sollen, zu zeigen gesucht, wie die Anregung des ostasiatischen Porzellans von Europa aufgenommen und verarbeitet wurde, wie Delft und Meissen eine keramische Kultur ersten Ranges aus den Anregungen Chinas und Japans heraus entwickelten; ich habe für den Ausgang des 19. Jahrhunderts den Beweis dafür zu erbringen gesucht, dass die deutsche Keramik und die deutsche Textilkunst, dass die gesamte deutsche Wohnungskunst den erneuten Anregungen alter japanischer Kunst vieles, sehr vieles zu danken hat. Kein Mensch hat sich an solcher Deduktion gestossen.

Und nun soll es ein Fehler sein, wenn man von französischen Einflüssen im 19. und 20. Jahrhundert berichtet, wenn man in deutschen Gemäldegalerien zeigt, was Courbet und was ein wenig später Manet und was heute einige andere französische Künstler der deutschen Kunst bedeuten?

Das wäre doch eine seltsame Logik!

Sollte es allerdings irgendwo in Deutschland ein Museum geben, das seine bescheidenen Einkünfte für unbedeutende französische Maler ausgibt, an den hervorragenden deutschen Meistern aber nichtachtend vorbeigeht, dann wäre eine zornige Abwehr berechtigt.

Die Ausländerei, die den Blick für die Heimat trübt, die den fremden Minderwert dem einheimischen Wert vorzieht,

die mit ausländischem Zierat das eigene Wesen verdecken möchte, die ist seit dem Mittelalter — siehe Wernher des Gärtners „Meier Helmbrecht" — dem Spotte der Volksgenossen überliefert worden. Und das wird hoffentlich immer so bleiben. Aber es ist ein Unterschied zwischen wurzelloser, würdeloser Ausländerei und der gesunden Freude, fremde Anregungen aufzunehmen und sie zur Steigerung der eigenen Kraft auszunutzen.

M a g d e b u r g. **Theodor Volbehr**
Direktor des KaiserFriedrich-Museums.

Sehr geehrter Herr, eine Abhandlung über das Thema der Vinnenschen Broschüre geht in meinen Tag nicht mehr hinein. Doch ich will Ihnen kurz meine Auffassung über die Sachlage mitteilen.

Kunstwerke gehören zu den höchsten Gütern, die ein Volk erzeugt, denn sie enthalten die Lebenskraft mächtigster Vertreter der Volksart in einem Brennpunkt gesammelt und strömen sie wieder aus.

Wir haben Ursache, zu trauern über jedes bedeutende deutsche Kunstwerk, das ins Ausland geht. Es ist verlorene Kraft.

Wir haben Ursache, uns zu beglückwünschen bei jedem bedeutenden ausländischen Kunstwerk, das in unsere Museen gelangt. Es ist gewonnene Kraft.

Den deutschen Museen erwächst die Pflicht, so viele bedeutende Werke deutscher Meister den Fährlichkeiten des Privatbesitzes zu entziehen, wie sie vermögen, und so viele bedeutende Werke ausländischer Kunst zu erwerben, wie ihre Mittel es gestatten.

Mir ist kein deutsches Museum bekannt, dessen Leitung über dem Ankauf ausländischer Kunst die deutsche zu vernachlässigen beabsichtigt.

Ausländische Kunst heisst für unser Volk, unsere Zeit fast ausschliesslich französische Kunst.

Der Wert eines Kunstwerks hohen Ranges lässt sich in Talern und Groschen nicht ausdrücken. Sein Wesen ist Gnade und Glück. Hunderttausend Menschen können in hunderttausend Jahren fleissiger Arbeit keinen Rembrandt oder Mozart hervorbringen.

Der Preis der Kunstwerke richtet sich nach der Ausdehnung, der Kultur und den Mitteln des Marktes, der sie begehrt. Solange sie nicht begehrt werden, haben Kunstwerke auf dem Markt weder Wert noch Preis.

Wer den Kunsthandel ausschalten will, muss vorher unsere Gesellschaftsordnung ändern.

Der Kunsthandel hat das Recht, alle Macht an sich zu nehmen, die der Staat, die Künstlerschaft und die besitzende Klasse aus Leichtfertigkeit, Unkenntnis oder Kulturlosigkeit aufgeben. Seine herrschende Stellung, die unter Umständen zur Vormacht werden kann, dankt er der kulturellen oder wirtschaftlichen Unzulänglichkeit der anderen Faktoren.

Der Einfluss der Kunstschriftstellerei kann wohltätig oder vom Übel sein. Das hängt vom Wert des Schreibers und — ebensosehr — vom Wert des Lesers ab.

H a m b u r g.

Alfred Lichtwark
Direktor der Kunsthalle.

Auch ich betrachte Vinnens Broschüre als eine erlösende Tat! Er hat durch seine Schrift bewirkt, dass all die Atelier- und Kaffeehausschimpfereien über die Ausbeutung der armen Künstler von seiten der bösen Kunsthändler, über die blöde Gallomanie snobistischer Galeriedirektoren, die für unser gutes deutsches Geld den französischen Abhub kaufen, über die Schriftsteller, die statt der Herren Prof. Hinz oder Kunz Cézanne und van Gogh als Genies ausposaunen, — dass alle diese Redereien, die wir hier Jahr und Tag ruhig mit anhörten, endlich vor aller Welt klipp und klar als völlig halt- und grundlos erwiesen sind.

Über den ästhetischen Wert von Kunstwerken will ich mit Herrn Vinnen nicht streiten, dass aber der Preis für Bilder sich nach Angebot und Nachfrage richtet, dafür möchte ich ihm zum Belege folgende Geschichte erzählen. Anfangs der achtziger Jahre wurde der Maler Charles Frederic Ulrich von München nach Amerika gesandt, um nachzuforschen, welche Ursachen den rapiden Rückgang in der Ausfuhr Münchener Bilder verschuldet hätten. Zurückgekehrt, berichtete Ulrich, dass die Amerikaner, die nicht selten ihre Bilder, die sie eben gekauft, wieder in öffentlichen Versteigerungen zu versilbern wünschen, an deutschen Bildern ihr Geld verlören, während sie für Bilder der Ecole de Barbizon oder der Impressionisten das Doppelte oder Dreifache des gezahlten Preises zurückerhielten.

Haben vor fast einem Menschenalter schon die ästhetischen Snobs, gallomane Museumsdirektoren und gewissenloses, internationales Gesindel dahintergesteckt?

Oder dürfte man annehmen, dass auch die Qualität des Kunstwerkes auf seinen materiellen Wert einen gewissen Einfluss hat?

Berlin. **Max Liebermann.**

Das Vinnensche „Quousque tandem“ liegt mir zum zweiten Male vor. Das erstemal, als es mir vom Verfasser zugeschickt wurde, siegte bei mir die Höflichkeit, und ich hielt es für unnötig, den Sturm im Wasserglase zu beschwören. Die Fassung mit der Gefolgschaft stolzer und noch stolzerer Namen lässt eine allgemeine Verwässerung und Überschwemmung befürchten und diesmal muss ich, mit Ausschaltung der Höflichkeit, und obgleich „Freunde und Parteigenossen“ genug sich dräuend angeschlossen haben (— in der ersten Schadenfreude bloss, hoffe ich —), diesmal also muss ich sagen, dass etwas Rückständigeres und Unklareres selten zusammengestellt wurde als dieses „quousque tandem“ nebst Anhang. Protest deutscher Künstler — ein stolzes Wort! — das gleich dem etwaigen Gegner seinen Platz ausserhalb der geistigen Grenzen des Vaterlandes anweist und ihn schreckt!

Das allarmierende Wort „Deutsche Kunst“, von so vielen hier gebraucht, macht nachdenklich. Es erinnert an den Ruf der Juristen nach dem Normalmenschen, den es, sagt man, gar nicht gibt! Die beschworenen Geister deutscher Meister sind in diesem Zusammenhange gleichermassen verdächtig. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.“ — Ich fürchte, „deutsch sein“ soll wieder einmal so viel heissen, wie im Leiterwagen fahren, wenn alle Welt im Auto fährt. Ich fürchte, es handelt sich um eine blasse Ängstlichkeit vor Fortschritt, vor Freierem. Angst der russischen Bärte vor der Kulturschere. Angst um Güter, die wir noch gar nicht besitzen! Denn nationale Eigenart in der Kunst!? Wir wahren die unsere, wenn wir unsere Kräfte verstehen lernen wollen, und Luft und Befruchtung daranlassen. Wenn unsere Wurzeln stark und tief sind, werden sie nicht schwinden, weil Äste und Knospen in der freien Luft (en plein air) stehen. Wirkliche Kraft zittert nicht. Wir dürfen eigene Fehler und Schwächen im stillen lieben, aber nicht grossziehen. Und schliesslich, wir haben einige Meister, deutsche Künstler, aber eine deutsche Kunst haben wir nicht. Die entsteht nicht so auf Wunsch. Das Ab-

stempeln „Deutsche Kunst" hätte auch nicht von uns zu geschehen, sondern durch überragende Bedeutung sich den Völkern aufzuprägen! Deutsche Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, französische, spanische, sind Schulbegriffe, historisches Arbeitsmaterial. Aber die grossen Söhne der Nationen, sei's Rembrandt, Velasquez, Rubens, Dürer sind eben grosse Maler der Menschheit, sind Söhne der Kunst. Und das sind, in einer ununterbrochenen Folge, die grossen Maler Frankreichs. Vom Beginn des vorigen Jahrhunderts bis zum Ende und bis heute — denn noch leben einige der Grossen — fliesst ein solch freudig rauschender, feuriger Strom von Kraft, Gesundheit und Schönheit aus Frankreichs Kultur, dass wir diese enorme Fülle wohl anerkennen müssen und anerkennen sollten, da doch wir so gerne hören, dass Deutschland im gleichen Jahrhundert eine unglaubliche Fülle von Musik der Welt geschenkt hat.

Nein, ich kann nicht annehmen, dass man dies bei uns nicht einsieht, oder missdeuten will, — und diesem Reichtume gegenüber auf die paar harten Taler klopfen will, die im leeren Beutel klirren.

Es ist kein Wunder, dass schlechte und gute Propheten die „kaufmännische Gründung" eines dieser Grossen weissagen. Dazu gehört nicht viel Verstand. Dass Frankreich nicht versteht, sich seine Schätze zu erhalten (die es offiziell, wie überall auf der Welt, zum Teil gar nicht würdigt), bedeutet für die Frage hier nichts. Allerdings die daraus gezogene Schlussfolgerung: mit wenig Ausnahme käme nur Atelierabhub zu uns, bedeutet hier etwas — eine grobe Täuschung nämlich! An den Plätzen, wo die Öffentlichkeit daran ein Recht hat, handelt es sich um ernste Werke. Begleiterscheinungen sind nicht die Sache! Auch dem disziplinierten Heere folgen Aasvögel und Marodeure!

Kommen wir zum Kern! Ich glaube, das ist alles gar nicht so gemeint! Man würdigt ja — sehr überflüssigerweise — den französischen Meister auf jeder Seite der Broschüre, wenn man auch auf der anderen rasch wieder etwas davon abzwickt, nein, man hat etwas anderes im Auge, und nur in der Eile und aus Vorsicht vergessen, das Kind beim Namen zu nennen!

Zwar man fürchtet den materiellen Erfolg und geistigen Einfluss der französischen Bilder, aber doch mehr — und gegen die geht es — die lebendigen Träger dieser Ideen, die mit diesem eisernen Pfluge in Deutschland pflügen, und Boden geschaffen und gewonnen haben: Man ärgert sich über die Berliner Secession und den Berliner Kunstsalon Cassirer; diese beiden Institute, eng verknüpft, sich wechselwirkend verpflichtet, durch die aussergewöhnliche Persönlichkeit Paul Cassirers, trotz des anfechtbaren Verhältnisses fruchtbar verbündet, traten seit ihrem Bestehen für das Grosswerden einer neuen Anschauung in Deutschland ein, sie haben die Bewegung eingeleitet und bis heute rücksichtslos geführt. Dieses tatsächlich merkwürdige, im Grossen fördernde und gesunde Verhältnis klarstellen oder verteidigen zu wollen, können wir einer Geschichte der Secessionen in Deutschland überlassen.

Lächerlich nun ist es, an einer Korporation oder ihrem Nachwuchs gleich die geistigen Früchte sehen zu wollen. Diese können so wenig von den Akademien, wie von freien Vereinigungen in Ausstellungen g e z ü c h t e t werden.

Sichtbar werden nur Auswüchse sein.

Im übrigen: Jugend lässt sich nicht erziehen und nichts vorschreiben, und es ist töricht, immer den praeceptor spielen oder diese Rolle von anderen verlangen zu wollen, wo die notwendigen Ziele ganz wo anders liegen. — Michelangelo wirkt so wenig erzieherisch wie Cézanne. Nur Mittelmässigkeit wirkt so — auf die Mittelmässigkeit.

In Deutschland galt es, Luft und Licht zu schaffen, und Freude — die brauchten deshalb nicht „deutsch“ zu sein. Und freie Ideen, ob gesprochen ob gemalt, sind unsere besten Eideshelfer. Die gemalten natürlich erst recht, wenn wir sie an den Wänden haben können, ob in Museen, ob in Privatwohnungen ist gleich, auch woher!

Inzwischen: Hoffen wir!

Da wir schon einen Protest deutscher Künstler haben, haben wir wohl auch eine deutsche Kunst.

B e r l i n. **Max Slevogt.**

Ich verhalte mich bei derartigen gedruckten Meinungsäusserungen am liebsten passiv. Da ich aber durch das unverhoffte Interview der Nationalzeitung in die Angelegenheit verflochten bin, mag auch meine Meinung gehört werden.

Derartige weltverbessernwollende Broschüren sind immer nur theoretisch zu nehmen. Bald handeln sie von denjenigen, welche sich beklagen, ungerechterweise in den Ausstellungen refüsiert zu werden, dann wieder tut sich die untere Masse zusammen und klagt über die ungerechte Art der Bilderankäufe, und jetzt soll eine Invasion französischer Schundware die deutsche Kunst in ihrer Entwicklung arg gefährden. Und immer ist der Refrain: eine Ungerechtigkeit, und niemand oder wenige denken nach unserm schönen deutschen Sprichwort „Der Knüppel liegt beim Hunde" an „besser machen", das heisst durch die Tat selbst die Gegner beiseite drücken. Es ist sehr bequem und in jeder Hinsicht vorteilhaft, seinen Namen unter diese Propagandaschrift „Ein Protest deutscher Künstler" zu setzen. Mit treuer vaterländischer Gesinnung, die man dadurch schriftlich bekundet, schlägt man auf jeden Fall die Konkurrenz tot. Pfui! höre ich da sagen, bei so ernsthaften Dingen denkt man nicht an den eigenen Vorteil.

Aber wir müssen doch der Wirklichkeit nachgehen. Wo ist denn nun diese Überschwemmung von französischen Schundfabrikaten zu finden? In Berlin, Hamburg, Dresden sind sie mir nicht aufgefallen und nach der Art des Kunsthändlerbetriebes, der die Ware von einem Geschäft zum andern gehen lässt, kann dieser grosse Überfluss auch kaum in den kunstfreundlichen Städten Süddeutschlands gefunden werden.

Sehen wir uns daraufhin die Nationalgalerie Berlins an. Dabei fällt mir ein, dass über dieses Institut schon ähnliche Stimmen laut geworden waren, die Beschwerde über zu grosse Begünstigung der Franzosen führten. In der Nationalgalerie sind zwei Räume mit Goya, den Fontainebleauern und den französischen Impressionisten gefüllt. Es sind Bilder aller-

erster Qualität und Meinung gegen Meinung behaupte ich, diese Kunstwerke zu besitzen kann Deutschland stolz sein. Dagegen sind die grossen deutschen Meister — wie es auch sein muss — in überwiegendster Zahl ihrer Werke vertreten: von Leibl ist beinahe ein ganzer Raum allein gefüllt; Trübner, Böcklin, Thoma, Feuerbach, Marées, Lenbach, Liebermann, Schwind sind ebenfalls in breitester Art bedacht, von Menzel gar nicht zu reden, der mit seinen Werken fast den ganzen ersten Stock inne hat. Fragt man nach den Preisen, so werden die grossen Deutschen ebenso teuer bezahlt wie die grossen ausländischen Künstler. Dass diese Werke oft in der Zeit, wo sie geschaffen wurden, eine Kleinigkeit gegenüber den späteren Summen kosteten, ist eben ein Charakteristikum jedes wahren Kunstwerkes. Also scheint doch hier demnach alles in bester Ordnung zu sein. In den Privatgalerien in Berlin dominieren je nach der Empfindung der Besitzer die Ausländer oder die Einheimischen. Und auch hier sind die besten Werke durchgängig zu finden, denn auch im Kunsthandel gilt wie in jedem Geschäft strengste Reellität. Ich glaube nicht, dass sich diese reichen Sammler nur durch Patriotismus abhalten lassen werden, ihr Geld nach ihrem Gutdünken anzulegen. Das einzige wirksame Mittel ist hier wie überall: ,,besser machen". Dadurch, dass deutsche Werke ebenbürtig oder noch besser den ausländischen gegenüber erschienen, haben deutsche Kunstliebhaber schon öfters das Schwergewicht ihrer Sammlungen zugunsten deutscher Künstler verlegt. Ich kenne sogar in Berlin einen bedeutenden Sammler, der allmählich seinen ganzen französischen Besitz abgestossen hat und jetzt nur noch deutsche Kunstwerke kauft. Wie schon gesagt, habe ich selten unter diesen Bildern ,,Schund" angetroffen. Und was wäre denn für ein Unterschied zwischen französischem Schund und deutschem? Nach meiner Meinung ist der Käufer in beiden Fällen hereingefallen. Leider wird auch in Deutschland wie überall die Mittelmässigkeit besser bedacht als das ernste Streben nach wahrer Kunst, und nur für das letztere soll gestritten werden. Gerade das bezweckt ja auch die Broschüre,

sagt Herr Vinnen. Man soll nicht Bilder von Cézanne und van Gogh, die kraft persönlicher Meinung des Herrn Vinnen weniger künstlerisch und erzieherisch angesehen werden dürfen als die der andern berühmten Franzosen, ins Land lassen, und vor allen Dingen nicht Matisse, damit die junge Generation vor gefährlicher Imitation bewahrt wird. Zugestanden sei, dass in dieser blöden Nachäfferei arg gesündigt wird, jedenfalls mehr denn sonst; aber ganz fehlte nie die törichte Anbetung des Fremden bei uns; ich will nur die Münchner und die Schotten in Erinnerung bringen. Aber ob gerade diese Beschneidung des Bilderimportes die Nachahmungssucht verhindern würde? Nach meiner Erfahrung trifft man diese „Deutschfranzosen" hauptsächlich in Paris an, wo sie auch nur bei einem kurzen Aufenthalt von einigen Wochen oder Monaten diese äusserliche Art erfasst haben, um sie dann bei der Rückkehr nach Deutschland beizubehalten. Aber wer auf diese Weise vegetiert und sich zu keiner Eigenart heraufarbeiten kann, ist wert, dass er zugrunde geht; das sage ich, trotzdem Herr Vinnen derartige Aussprüche als „gedankenlose und recht billige Phrasen" bezeichnet. Herr Vinnen sagt: „Jeder Künstler wird sich erinnern, wieviel hochtalentierte Menschen er im Laufe der Zeit hat untergehen sehen." Ich behaupte: die Talente sind wie alles Edle seltene Erscheinungen und offenbaren sich anfänglich recht unscheinbar selbst für bessere Beobachter. Um dieses zu beweisen, rufe ich meiner Generation die Zeiten der Loefftzschule in München in Erinnerung. Aus wie vielen, die damals Anfang der achtziger Jahre bei Schülerausstellungen erste Preise erhielten und deren Zukunft in hellem Ruhmesglanz für jedermann ersichtlich erstrahlen sollte, ist denn etwas geworden? Die Ernte wäre klein, und dennoch wurden sie gehegt und imitierten nur im besten Fall ihre Lehrer der Akademie. Wer das Zeug in sich hat, wird etwas, auch wenn sich unzählige Hindernisse jeglicher Art entgegenstellten. Deutschland soll den Deutschen gehören, aber nicht durch Worte, sondern durch Taten soll es der deutsche Künstler erzwingen. Um Schäden aufzudecken oder Meinungen zu erlassen, dazu

sind die Kunstschriftsteller da und meinetwegen auch die Ästheten und die Snobs. Die Wahrheit wird sich stets, wenn auch manchmal langsam, aber dann um so sicherer hindurchringen.

Berlin. **Lovis Corinth.**

In gewisser Hinsicht stimme ich eigentlich dem Protest von Vinnen zu.

Gerne möchte ich mir einiges von dem „Atelierkehricht" eines Cézanne und van Gogh an meine eigenen Wände hängen. Durch die hohen Preise des bösen Kunsthändlers ist mir dies unmöglich, bei aller Freundschaft mit demselben.

Auch die Skulptur wünscht ein Kollege in dem Protest von Vinnen berücksichtigt, da dort ähnliche Erscheinungen vorhanden. Mir ist nichts bekannt von einem sogenannten organisierten Import französischer Plastiken. (Die französische Ladenbronze ist doch nicht gemeint?) Die wenigen Rodin, welche nach Deutschland kommen, sind zum grossen Teil in Paris auch von Rodin selbst gekauft.

Soll gegen einige Maillol in Deutschland protestiert werden? Es wäre dies nicht sehr würdig von den Kollegen und der Nation, die doch in den letzten Jahren Millionen für einheimische Plastik ausgegeben. Dann kämen noch Belgier in Betracht, Minne und vielleicht einige Arbeiten von Lagae. Man stelle aber dagegen die Anregung, welche auch deutsche Bildhauer durch diese ausländischen (noch lebenden) Meister erhalten und sehe erst, ob unser Konto dort draussen ausgeglichen.

Berlin. **Aug. Gaul.**

Die Anregung und Befruchtung durch die französische moderne Kunst können wir nicht hoch genug halten, deshalb scheint mir ein Protest wegen Überschätzung schlechthin komisch.

Berlin. **Georg Kolbe.**

Der Protest des Herrn Vinnen und seiner Freunde scheint mir verfehlt, weil die Vorzüge der angegriffenen Richtung ihre Nachteile bei weitem überwiegen. Ich finde, dass die besten Werke eines Géricault, Delacroix, Courbet, Daumier, Renoir, van Gogh ebenso gekauft werden müssen, wie Signorelli, Grünwald, Cranach und Tizian, Tintoretto, Greco, Velasquez, Goya und die alten Holländer. Dass eine gute Sache immer eine ähnliche, aber schwächere zur Folge hat, ist nicht zu vermeiden.

Ich selbst bin, soweit ich dazu Gelegenheit fand, stets gegen eine Überschätzung intelligenter Epigonentalente wie Matisse, Othon Friesz, Puy etc. aufgetreten, aber nie wäre es mir eingefallen, feierlich dagegen Protest zu erheben, da ich es nicht sehr wichtig finde, wenn eine Anzahl talentloser Leute Bastien Lepage oder Böcklin, die Schotten oder Matisse nachahmen. Irgend ein billiges Schema zur Rettung für die Leere ihrer Phantasie brauchen sie ja doch. Instruktive Künstler wie Liebermann oder Menzel oder Leibl, die ihnen gut täten, nachzuahmen, ist ihnen unbequem.

Ich kann auch nicht finden, dass der Absatz oder der Einfluss von den ganz jungen Franzosen nun schon so ungeheuer wäre, dass derartig tiefe Brusttöne der Entrüstung notwendig wären.

Einige bedauernswerte Snobs sind wohl darauf hineingefallen, aber ich glaube, sie beweinen schon im stillen Kämmerlein ihr Unglück und suchen es eifrig gegen eine nächste Sensation zu vertauschen.

Rein künstlerische Gründe motivieren den Protest also nicht.

Hermsdorf b. Berlin. **Max Beckmann.**

Ich habe den Protest deutscher Künstler von Vinnen durchgelesen und finde, dass er mehr eine kunsthändlerische Frage ist, wovon ich nicht genügend verstehe, um mich darüber zu äussern.

Schlechte Bilder von den grossen französischen Meistern habe ich übrigens fast nie hier in Berlin gesehen.

Ich möchte nur eingehen auf die ,,verheerende Wirkung", die diese Kunst auf die Jugend ausgeübt hat, und die manchem der Herren Kopfschmerzen macht. (Z. B. sieht Herr L. Putz mit Besorgnis in die Zukunft — natürlich für die nachfolgende Jugend, nicht für sich. Wir Jungen sind wiederum aber wegen der künstlerischen Zukunft des Herrn Putz besorgt.) Man soll uns nicht für solch schwächliche Existenzen halten!

Ebenso wie Menzel, Leibl, Liebermann französische Kunst sich angesehen haben, ohne daran zugrunde zu gehen, werden wir (falls wir Menzels, Leibls, Liebermanns werden) daran nicht zugrunde gehen; und ich möchte bei dieser Gelegenheit noch erwähnen, dass wir Jungen hier in Berlin wie für Courbet, Monet, van Gogh, Cézanne etc., ebenso für Feuerbach, Leibl, Menzel uns nach wie vor begeistern und glauben sehr an die Zukunft der deutschen Kunst.

Ob der mittelmässige Kitsch mehr französisch oder mehr deutsch ist, ist wohl nicht so wichtig.

Berlin. **W. Rösler.**

In der von Herrn Vinnen aufgeworfenen Frage stehe ich auf dem Standpunkt, dass wirklich gute Bilder in gar nicht genügender Zahl importiert werden können. Nach meiner Ansicht haben die mir bekannten öffentlichen und privaten Galerien fast ausschliesslich hervorragende Werke der französischen Kunst gekauft. Die Sammlung französischer Bilder in der Nationalgalerie ist eine Kulturtat des Herrn von Tschudi, für die ihm die Künstler nicht dankbar genug sein können. Der Protest hat daher den einen Fehler, zwanzig Jahre zu spät zu kommen. Zur Zeit, da Pradilla, Gallegos und Genossen den deutschen Markt überschwemmten, war er angebracht.

Ästheten, Snobs und geschickte Händler sind Nebenerscheinungen. Man sollte sie nicht mit der grossen Frage

verquicken. Ausserdem können auch diese Menschen auf ihre Weise nützlich sein. Die Mittel heiligen den Zweck.

Berlin. **L. v. König.**

Ist es noch nötig, etwas auf die Vinnensche Broschüre zu erwidern, nachdem die Haltlosigkeit der darin aufgestellten Behauptungen durch den Artikel von Herrn Prof. Kaemmerer im „Tag" und durch Paul Cassirers Aufsatz im „Pan" zur Genüge erwiesen ist? Man wundert sich nur, mit welchem Leichtsinn Vinnen es gewagt hat, diese planlosen Beschuldigungen in die Welt hinauszutrompeten. Wenn man ihn nicht persönlich kennen würde, es fiele einem schwer, ihm den guten Glauben in dieser Angelegenheit zuzubilligen.

Es ist nun einmal eine durch keinen Chauvinismus wegzuleugnende Tatsache, dass im letzten Jahrhundert Frankreich auf dem Gebiete der Malerei die führenden und befruchtenden Genies hervorgebracht hat. Herr Vinnen und seine Freunde geben dies ja auch zum Teil zu. Sollen nun die Sammler und Galeriedirektoren dieser Tatsache in ihren Ankäufen nicht Rechnung tragen? Sollen denn alle modernen Galerien aussehen wie die Münchner Neue Pinakothek vor fünf Jahren, wo nur die mittelmässigste Auslandsware angekauft wurde, damit die Münchner Grössen nur ja nicht in die gefährliche Nähe von echten Meisterwerken kämen? Das wäre doch ebenso ungerecht wie dumm. Namentlich von Privatsammlern kann man das beim besten Willen nicht verlangen.

Wohl dieselbe Stellung, die Frankreich in der Malerei, nimmt Deutschland in der Musik ein. Wie würden wir über das Ausland lachen, wenn man sich dort aus „patriotischen" Gründen den Aufführungen von Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Strauss widersetzen würde.

Kurzum, ich sehe bei dem Faktum, dass Sammler und Galeriedirektoren hervorragende Meisterwerke von Manet, Monet, van Gogh, Cézanne, Renoir ankaufen, und dass deutsche Maler von diesen Meistern lernen, keinen Grund, in so bewegliche Klagen

à la Putz auszubrechen: „Ich sehe nicht ohne Besorgnis in die Zukunft etc.“

Ich habe herzlich über seine angsterfüllten Jeremiaden lachen müssen.

Berlin. **K. v. Kardorff.**

Auch ich bin der festen Überzeugung, dass die Summen, welche für die Impressionisten ausgegeben, minimal sind im Vergleich zu den Millionen, die für absolut wertlose alte und auch moderne Kunst täglich gezahlt werden.

Dass unsere moderne deutsche Kunst im Ausland falsch bewertet und deshalb nicht gekauft wird, ist sicher wahr. Die Gründe sind teils politischer Natur — ein Gebiet, auf das näher einzugehen nicht meine Sache ist. Teils spricht aber auch die Tatsache mit, dass von deutscher offizieller Seite gerade die Werke der führenden Künstler absolut ignoriert werden. Wenn das im eignen Land geschieht, wie soll man sich da wundern, wenn das Ausland misstrauisch geworden ist.

Und trotzdem macht sich ein starkes Ringen nach neuen Zielen bemerkbar. Der beste Beweis für den inneren Wert der Arbeiten eines Cézanne oder van Gogh ist die grosse Anregung, die sie sowohl bei uns wie in Frankreich gegeben haben. Wohl ist vieles von den Arbeiten der Jüngsten nichts als äusserliche Imitation. Aber es sind doch hier und da schon Ansätze vorhanden, die sicherlich unserer deutschen Kunst zum Segen gereichen werden.

Und deshalb schliesse ich mit den Worten unseres Liebermann, die er seinerzeit in einem ähnlichen Fall sprach, sie sind das beste, was man Künstlern zurufen kann:

Der Briefe sind genug gewechselt, — auf! lasst uns endlich gute Bilder sehn!

Travemünde. **Ulrich Hübner.**

Vinnen selbst und einige der intelligenteren der mit ihm protestierenden Künstler und Kritiker haben, die einen offen, die anderen ein bisschen mehr oder weniger verschämt,

zugegeben, dass sie wertvolle, ja notwendige und entscheidende Anregungen und Beeinflussungen ihrer Tätigkeit durch die Werke der grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts erfahren haben, und dass diese Beeinflussungen der deutschen Malerei im ganzen heilsam waren. Wer will nun heute die gültige Grenzlinie ziehen, wo das „Meisterwerk", das das „Genehmigt zur Einfuhr" erhalten darf, aufhört, und der „Ladenhüter", der „Atelierrest" anfängt? Es werden bei genauerem Zusehen sehr wenige Fälle übrig bleiben, bei denen sich die Ansichten auf den einen oder auf den anderen Begriff werden einigen lassen. Vergessen wir das Überwältigende der Tatsache nicht, dass mehr als ein halbes Jahrhundert einer beispiellos glanzreichen Entwicklung — von Fontainebleau bis Cézanne — bei uns in wenigen Jahren angenommen und verstanden werden sollte. Ist es da zu verwundern, wenn in unser undiszipliniertes Kunstdenken eine Verwirrung kam, schliesslich Ratlosigkeit und Übersättigung viele befiel, die nicht zu vermeiden waren!

Als ein Symptom dieser Ratlosigkeit und Übersättigung fasse ich den von Vinnen inszenierten Protest auf, als einen zum Teil nicht unberechtigten, denn irgendwo in der Zeit liegt der Grund für jede ihrer Erscheinungen, aber als ein in der Basis der Anschauung wie in den Mitteln, zu denen der Protest greift, wie schliesslich in der Form verfehlten. Schweigen wir von den „durch keinerlei Sachkenntnis getrübten" Äusserungen der Vielzuvielen, wundern wir uns über die Teilnahme und die Art ihrer Bekundung mancher Künstler, so hören wir selbst in den lesenswerteren Äusserungen die bald direkt, bald versteckt an die Adresse Meier-Graefes gerichteten Beschimpfungen und Verdächtigungen der Arbeit dieses Mannes, als eines Verführers, ja Vergifters des Urteils der Künstler und der Laien. Geben wir ruhig zu, dass Meier-Graefe, der das selber weiss, sich manchmal „verhauen" hat, so werden selbst die Gegner zugeben müssen, dass er sich die unbestreitbarsten Verdienste um das Verstehenlernen und die Würdigung der auch von d e n Leuten anerkannten Meister erworben hat, die Manets „Erschiessung

Kaiser Maximilians“ einen „Atelierrest“ nennen. Er ist, neben Heilbut, der einzige der deutschen „Kritiker“, der die „Entstehungsweise der Bemalung eines Zentimeters Leinwand“ kennen gelernt hat, welches „tiefere Verständnis“ Hugo von Habermann den Theoretikern generell abspricht. Mit Recht. (Oder kann wohl einer an die Aufrichtigkeit der heutigen Äusserung eines Mannes glauben oder ihr irgend welchen Wert beilegen, der, wie es ein Berliner Kritiker — ich weiss nicht mehr, war's Stahl oder war's Rosenhagen — das bleibt sich ja gleich — getan hat, vor ein paar Jahren, als er die ersten Cézanneschen Bilder bei Cassirer sah, als „kritische“ Äusserung von sich zu geben den Mut hatte, „mit diesen wirren Flecken könne er nichts anfangen“?!) — Der zweite Mann, gegen den in der Hauptsache die in allen Tonarten modulierenden Beschimpfungsphrasen als eines „Spekulanten“, eines „Kunstbörsianers“ sich richten, ist Paul Cassirer. Ihm wird auf seine Weise nicht vorenthalten, was Meier-Graefe gegeben wird. Er war es allerdings jahrelang allein, der zu eigener Freude, und weil er es für nötig hielt, sie den Deutschen, den Berlinern speziell zu zeigen, die grossen Meister der Franzosen von Delacroix bis Cézanne ausstellte — weil er die Bilder dieser Maler eben für besser hielt als die der Deutschen, und weil er sah, dass bei diesen das Meiste und das Notwendige zu lernen war. Dass er dann damit auch Geld verdient hat, wird ihm höchstens die ahnungsloseste Werdandiseele zum Verbrechen anrechnen! — Dem Umfang und der Vielfältigkeit des Einflusses entspricht auch die Grösse und Mannigfaltigkeit der Nachahmung, um dieses Wort zu brauchen. Ist diese Erscheinung aber von heute? Es gab sie immer. Sie ist, als Wirkung, in diesem Falle nur grösser, heftiger, unerbittlicher, dem Charakter der Ursache entsprechend. — Es ist eine Wahrheit, um die niemand herumkann, die jeder Maler, der das Gesetz der Entwicklung zu sehen und zu verstehen sich bemüht, eines Tages schmerzlich genug erlebt: dass es gar keine deutsche Malerei von Rang gibt, sondern nur ein paar grosse deutsche Künstler, deren jeder fast ausserhalb der Entwicklung steht (deren mancher ihr sogar

widerspricht oder sie aufhebt), weder gebunden noch gefördert durch eine Tradition des Sehens, des Handwerks, der Gesinnung, des Geschmacks, noch — erstaunlich genug — eingegliedert durch seine Wirkung. Das alles aber sahen die Jüngeren an den Bildern der Franzosen. Sie, die sich an der Einzigkeit der paar grossen deutschen Künstler (ich sage nicht „Maler") verzweifelt die Stirne angerannt hatten, sie sahen in diesen Bildern eine so unbeschreiblich reiche Einheit des Lernbaren, die alle noch so verschiedenen Anschauungs- und Ausdrucksformen verband, sie sahen die Einheit des malerischen Mittels, die Entwicklung einer unerhörten Schönheit des Materials von den flüssigfesten Schichten des Courbetschen Farbemails bis zu den tausend gegeneinander gesetzten Farbstrichen, mit denen Cézanne die rätselhaften Organismen seiner Bilder mit einer Konsequenz aufbaut, die Vinnen so wenig versteht, dass er die Cézanneschen Bilder „zu wenig konstruktiv angelegt" nennt; sie empfanden fast erschüttert vor dieser langen Reihe alt gewordener Männer einen Eindruck des Glücks, das es geben musste, ein Einziger und doch kein Einzelner zu sein, dem Schatz der Schönheiten die eigene hinzuzutun, die aus demselben Material in neuer Form entstanden war; einer reich durch den andern, hatten sie sich, bei aller Schärfe der Kritik, der Analyse, gerade durch die Schätzung des Handwerks und durch die Freude an ihm, eine wundervolle Jugend der Empfindung bewahren können, die Renoir als Siebzigjährigen einfachste Dinge aus dem alltäglichen Leben der Mädchen und Kinder mit einem Zauber der reinsten Sinnlichkeit malen lässt, deren man bei uns nur das Herz der Zwanzigjährigen für fähig hält. Die schärfsten Gegensätze der Anschauungen, das rücksichtsloseste Verwerfen des Hinderlichen und Unbrauchbaren auf dem Weg zur Eroberung der neuen Ausdrucksmittel haben nicht gehindert, dass der Wert des höchst ausgebildeten spezifischen Mittels der malerischen Tätigkeit niemals missachtet wurde. Keines dieser Genies war ohne das Stück Talent, das dem deutschen Genie fast immer fehlte. Die Erkenntnis dieser Eigenschaften und das Begreifen

ihrer Ganzheit machte den Erfolg der Franzosen nicht nur zu einem künstlerischen und im weitesten Sinne zu einem Schulerfolg, sondern auch zu einem allgemein menschlichen, idealen, moralischen.

Sprechen wir nun zuerst von dem einen Punkt der Vinnenschen Anklage, der uns Maler am meisten angeht: von der Nachahmung der französischen Vorbilder. — So viele Augen und Hände es gibt, so viele Augen sehen, so viele Hände arbeiten anders. Es werden deshalb auch Arbeiten, die man Nachahmungen nennen kann, stets irgend etwas von ihrem Urheber aussagen. Aber dieses Element gerade hat die Kritik stets übersehen, und seine Varietät ist es, die die Möglichkeiten der Entwicklung gemeinsamer Qualitäten, die Schaffung eines höheren malerhandwerklichen Niveaus, zeigt. Die sogenannte deutsche Kritik, selbst deren heute geschätzteste Vertreter, hat niemals den Lebenden und Strebenden das Recht zugestanden, auf ihre Weise da zu lernen, wo gelernt werden kann, nämlich gerade an dem „Wie" eines Meisters, an der Totalität seines Handwerks. Das liegt daran, dass sie weder imstande ist, die Bedeutung des Lernbaren richtig abzuschätzen, noch die Arbeit des Lernenden für sich zu sehen. In Deutschland werden seit Jahr und Tag die jungen Maler von der Kritik damit totgeschlagen, dass jeder Kritiker jedes Bild mit dem Namen seines „Vor-Bildes" zudeckt, den er selber vor einem halben Jahr zum erstenmal in Paris oder sonstwo gelernt hat. Er sieht niemals das Eigene, sondern immer nur das Vorbild (noch nicht einmal die etwa vorhandene Qualität der Schule), er, der bei jedem alten Meister sechsten Ranges sich müht, neben der Schulform das Besondere zu sehen. Er sieht nie, wie ein Vorbild erworben und durchdacht wurde, sondern nur, dass eines und welches vorhanden war. Er wird nie verstehen, warum der Maler mehr und jener weniger „nachgeahmt" wird, warum Cézanne und nicht Manet als Vorbild dient, weil er die in der Persönlichkeit bedingte und von ihr untrennbare Ausdrucksform des einen so wenig in ihren Beziehungen zum Lernenden begreifen wird, wie die von der Persönlichkeit lösbaren, ob-

jektivierbaren, vielfältigeren und beweglicheren technischen Elemente des anderen, die gerade deshalb deutbar sind ihrem Wesen und ihrer Wirkung nach und gerade dadurch eigentliche Schulelemente sein können und dürfen und sollen. Er wird vollends nun nie begreifen, wie ein Künstler von Begabung und Intelligenz sich für lange Zeiten seiner Entwicklung bewusst in die Anschauungs- und Materialwelt eines Vorbildes versetzen und sich wenig daraus machen kann, den Kern des eigenen Wesens in einer auch dem kritisierenden Herrn in Berlin oder sonstwo alsbald unverkennbaren Art „original", „selbständig", als „ein echter X" zu offenbaren. Er weiss nicht, dass das, was gerade in den Zeiten der grossen Meister immer der Fall war, unter den heutigen Bedingungen für Deutschland um so mehr der Fall sein musste, als wir niemanden hatten, von dem wir malen lernen konnten, oder, weil wir kritisch genug waren, nichts lernen wollten da, wo wir sollten, und einsichtsvoll genug, um zu sehen, dass von den paar grossen Deutschen, die in Betracht kamen, n o c h n i c h t zu lernen war, weil uns technisch die Vorbedingungen fehlten (Leibl), oder weil die Anschauung, der Stil des Meisters noch ausserhalb der als notwendig erkannten Grenzen der Aufgabe lagen (Marées). Dass Liebermann, der einzige Maler in Deutschland, von dem heute in Anschauung und Materialsprache etwas gelernt werden kann, erst jetzt anfängt, einige „Schüler" in diesem Sinn zu haben, ist doch ebensowenig ein Zufall und erklärt sich nur aus dem Umstand, dass er, der selber viel und immer richtig gelernt hat, heute eine nur ihm eigene Grösse der malerischen Anschauung besitzt und der Welt der Mittel eine von keinem besessene Kraft und Freiheit des Ausdrucks als neues Gut hinzugefügt hat, das wahrhaftes Erziehungselement sein kann. (Ich hoffe, deutlich genug gewesen und daher vor dem Verdacht geschützt zu sein, als verstünde ich unter „Lernen" das Schematisieren und Vergröbern der komplizierten und in jedem Fall anders geordneten Mittel eines Meisters, wie es eine Anzahl westöstlicher-inskis und -inskas mit Cézanne treiben. — Rebarbarisierung!)

Über die andere Tatsache nun, dass deutsche Galerieleiter zu viele französische Bilder kauften, wäre kurz zu sagen, dass ihnen nicht dies Faktum zum Vorwurf gemacht werden soll, sondern eher, dass sie sich nicht früher das notwendige Verständnis für diese Bilder erworben haben, die sie jetzt teuer bezahlen, wenn sie vom Privatsammler oder vom Händler kaufen. — Wo ist der Galeriedirektor, der die Einsicht und den Mut hatte, sich vor zehn, fünfzehn Jahren die van Goghs und die Cézannes um viel weniger Hunderte zu kaufen, als er jetzt gezwungen Tausende bezahlt, auf die Gefahr hin, die Bilder zehn Jahre im Depot zu lassen, bis die Zeit ihrer Durchsetzung kam? Wo war er, als das teuerste Bild van Goghs 1500 Frcs., der teuerste Cézanne etwa gerade so viel kostete? als man Zeichnungen van Goghs zu 100 Frcs., Zeichnungen von Guys zu 20 Frcs. kaufte?

Der Unterschied in den Preisen von damals und heute ist bei Manet oder Renoir nicht viel geringer, wenn sich die Preise auch schon längere Zeit auf einem höheren Niveau bewegen. Das Folkwangmuseum in Hagen i. W. — Eigentum eines Privatmannes! — konnte noch vor wenigen Jahren eines der grössten und herrlichsten Werke Renoirs — dem Leibl seine Bewunderung nicht versagt hätte! — für einen Preis erwerben, der heute um das Dreifache überboten würde. Ist der Rang dieser Kunst — und das letzte Stückchen des letzten „Atelierrestes" von Manet oder Renoir oder Cézanne hat ein Stück der Qualität der Kunst und einen Hauch des Geistes seines Meisters —, ist der einmal erkannt, dann ist es natürlich vorbei mit dem billig kaufen. Das war mit den grossen Deutschen nicht anders, mit Leibl, mit Menzel. Wenn Vinnen Bilder von van Gogh „flüchtige Studien" nennt und sich empört, dass man dafür 30—40 000 Mark zahlt, so beweist er damit, dass er die Malerei van Goghs nicht begriffen hat. Van Gogh hat niemals eine „Studie" (was der Maler so nennt) gemalt und vor allem niemals eine „flüchtige", und hätte er das Bild in zwanzig Minuten gemalt. — Wenn Vinnen anderseits erzählt, dass das neue Museum in Posen die ganze für das erste Jahr

zur Verfügung stehende Ankaufssumme für die Erwerbung eines Bildes von Monet ausgab*), so hat er recht, dies zu tadeln. Man hätte in Posen zu dieser Summe nach einem Jahr die gleiche hinzufügen sollen und sich statt eines Bildes von einem in zweiter Linie stehenden Maler lieber einen Renoir kaufen sollen, der auf zwei Quadratzentimetern Hintergrund mehr Kunst aufbringt, als der ganze Monet jemals besass. (Was nicht widerlegt wird durch die Tatsache, dass Monet, solange er im Bann Manets malte, wunderschöne Sachen gemacht hat, Dinge, die man als beste Schulbilder bezeichnen kann, wie z. B. das eben von der Galerie in Bremen erworbene Bildnis einer Dame, für das auch Vinnen gestimmt hat.) Oder man hätte vielleicht in Posen mit leuchtendem Beispiel vorangehen und als erste deutsche Galerie ein Bild von Delacroix erwerben sollen, einem Genie, dessen Stunde in Deutschland noch nicht gekommen ist, die aber so gewiss kommt, wie die Manets gekommen ist. Können doch bei ihm sogar die alle, die bei den Impressionisten vergeblich nach dem ganzen Gefühls- und Gedankenbilderbuch suchen, alles finden — und wenn sie ihn auch nur missverstünden! —

Es ist Fälschung der öffentlichen Meinung und durch nichts zu rechtfertigen, wenn Vinnen die Bezeichnung „Alte Atelierreste“ (und ähnliche) allgemein gesprochen auf Dinge anwendet, für deren kleinsten Teil sie anwenden zu dürfen er den Beweis erst erbringen müsste. Wenn er die Bezeichnung „alte französische Überbleibsel“ nun gar einem „bekannten Pariser Maler von Weltruf“ in den Mund legt, so wird die Dummheit dadurch nicht klüger, dass sie auch von einem französischen Vinnen ausgesprochen wird. Es ist bekannt genug, dass das offizielle Frankreich die grosse Kunst seines 19. Jahrhunderts gar nicht würdigt, „so wenig wie das in Deutschland geschah oder geschieht“. Die Académie des beaux Arts hat einen Protest an den Minister geschickt, als seinerzeit der Maler Caillebotte seine kostbare Sammlung impressionistischer Bilder dem Staat vermachte, die, in frühen Jahren zusammen-

*) Cf. den Beitrag Direktor Kaemmerers in diesem Heft. D. Red.

gebracht, Bilder enthält, die weder der deutsche noch der französische Vinnen als ,,Überbleibsel" wird ansehen können, es sei denn, er sei der Ansicht, die Ateliers Manets, Renoirs, Degas', Monets etc. hätten überhaupt nur ,,Überbleibsel" enthalten. Dies Schauspiel hat sich ganz vor kurzem wiederholt, als die Sammlung des Grafen Camondo, die an Bedeutung die Sammlung Caillebotte eher noch überragt, dem Louvre einverleibt werden sollte. Die Académie hat protestiert. Was soll sie schliesslich auch anderes tun? Man hat doch seinen Standpunkt! — Wenn es nun einem Galerieleiter kaum als besonderes Verdienst angerechnet werden kann, dass er schliesslich auch einsieht, dass ein Manet besser ist als ein Stück deutsches Ölgemäldelinoleum, ist es dann nicht immer noch besser, er holt das Versäumte in elfter Stunde nach und zahlt die hohen Summen für Werke, deren Wert die Spekulation nicht schafft — wenn sie sie auch zu Zeiten treiben kann —, sondern die Übereinstimmung des Urteils der besten Kenner — als noch länger zu warten, bis das Bedeutendste in Privatsammlungen festgelegt ist, oder bis etwa eine Auktion einer solchen die Gelegenheit bietet, zu noch höherem Preis zu kaufen oder den Bildern nachzusehen, wie sie nach Amerika verschwinden. Ereifert man sich über die Anlegung zu hoher Summen von Staatsgeldern für diese Bilder, was sagt man dann zu den Kunstgewerbemuseen, die irgend einen alten Zinnkrug, über den irgendein Jongleur der Renaissance den ganzen Inhalt der Rumpelkammer von Ornamentmotiven seiner Zeit ausgeschüttet hat, für viele Tausende an sich zu bringen stolz sind? So ein rechtes ,,Museumsstück" (zu deutsch meist ein ,,Monstrum"), das keinem lebendigen Auge etwas sagt, niemand nutzt, niemand mit etwas Lebendigem belebt, das niemand ansieht ausser dem gelehrten Spezialisten? die — aus irgend welchen historischen oder sonstwelchen Gründen, die jedem Menschen ausser dem ,,Fachgelehrten" (o, über die Fachgelehrten!) fremd und gleichgültig sind, zu dem vorhandenen Dutzend maurischer oder irgend anderer Schüsseln (mit und ohne Lüster) für schweres Geld die dreizehnte kaufen? die

auf Auktionen Tausende zahlen für die eine oder andere Nymphenburger Porzellanfigur — um noch das schönste und künstlerischste zu nennen! —, die der Privatsammler — wieder er! — vor zehn Jahren für ein paar Mark kaufte, als es für die Museen Nymphenburg noch nicht gab, so wie es heute die bürgerliche Kunst und das Gewerbe des 19. Jahrhunderts für sie noch nicht gibt? (Anfänge in Hamburg und, sehr viel besser, in Magdeburg, ausgenommen.) — Ist es nicht gerade immer das Unglück gewesen, dass für die Museen die Historie immer nur bis vorgestern geht, besten Falles bis gestern? Ist aber nicht die Aufwendung von Summen, die im Augenblick übertrieben erscheinen, für das lebendige Gut, wäre sein Wert noch so umstritten und käme es in Wahrheit auch nur einer Generation zugute, nicht besser, als ihre Anlegung in Dingen, die wohl mehr oder weniger künstlerisch sind, aber niemals zum Gegenstand eines ähnlichen Kampfes um ihren Besitz gemacht werden dürfen, wie er um die grössten Werke der hohen Kunst geführt wird!

Seien wir also dankbar, dass die recht späte Einsicht der beschimpften deutschen Galerieleiter gerade noch rechtzeitig genug kam, um die augenblickliche Lage zur Erwerbung so vieler bedeutender und charakteristischer Werke der grossen Franzosen auszunützen, als irgend zu bekommen waren. Ach! sich vorzustellen, die „Arlesienne“ von van Gogh oder der „Mardi gras“ von Cézanne, der „Sardanapal“ von Delacroix oder der „Desboutin“ von Manet hingen eines Tags in der Nationalgalerie! — Und den jüngeren und jüngsten deutschen Malern werden Vinnen und die Kritik, die aus dem Chaos der Secessionen noch kein Resultat entstehen sehen, allerdings den Wechsel auf die Zukunft noch ein bisschen prolongieren müssen.

Berlin. **Emil Rudolf Weiss.**

Die Zustimmungen, die Herr Vinnen auf seinen Protest erhalten hat, zeigen neben einigen Ansichten, denen man beistimmen kann, in ihrer grossen Mehrzahl eine bedenkliche

Verständnislosigkeit für die künstlerischen Fragen der Zeit, die ihren Urhebern bald zum Bewusstsein kommen und ihnen den Seufzer entlocken dürfte: si tacuisses, philosophus fuisses.

Es ist sehr leicht und billig, diejenigen deutschen Künstler, welche die neuen Wege der Kunst mitgehen, Nachahmer der Franzosen zu nennen, ohne selbst den Mut zu haben, die modernen Probleme und Erkenntnisse der Malerei, die allerdings nicht auf der Oberfläche liegen, sondern ein tiefes Sichversenken in das innerste Wesen der Kunst verlangen, auf ihren Wert zu prüfen. Für ernsthafte Künstler handelt es sich niemals um Nachahmen, sondern um Mitarbeiten an künstlerischen Problemen, die sie als richtig erkannt haben, und dass die Arbeiten dieser Künstler vieles Gemeinsame haben müssen, liegt auf der Hand. Neidlos müssen wir anerkennen, dass französische Künstler diese Probleme vor uns ernsthaft angeschnitten haben; jetzt müssen wir ihre Weggenossen sein, wenn wir auch vorläufig noch ein gut Stück hinter ihnen zurückbleiben. Selbst in den extravagantesten Studien und Versuchen der jüngsten Richtungen sind noch immer deutlich erkennbare Probleme bearbeitet, die ausreifen müssen, wenn wir endlich zu einem reinen und grossen Stil der Malerei kommen wollen. Ganz überflüssig scheint es mir, über gewisse Auswüchse sich aufzuregen, die ganz von selbst verschwinden werden. Den ernsthaften Streitern aber im Ringen um die Kunst gönne man die Anerkennung und Mitarbeit verständiger Männer der Kunstwissenschaft und Kritik — es sind verschwindend wenige im Verhältnis zu dem Heer von verständnislosen Tadlern, die nichts als Hohn und Spott haben für ein schweres und tiefes geistiges Ringen, das ihrem eigenen Begriffsvermögen viel zu hoch ist.

Berlin. **Curt Herrmann.**

Rechne mich absolut zu Ihrer Protest-Partei.

St. Anna ter Muiden by Sluis. **Paul Baum.**

Das, was uns von vornherein von Herrn Vinnen und den meisten seiner Anhänger scheidet, ist eine andere Auffassung der französischen, vielleicht überhaupt der Kunst. Die Broschüre ist gespickt mit Ausdrücken und Beteuerungen, die ein oberflächliches oder gar kein Verständnis und so trotz gegenseitiger Versicherungen einen reaktionären Standpunkt zeigen. Es handelt sich also darum, diesen zu widerlegen und festzustellen, was uns die französische Kunst bedeutet und dass uns durch sie der Begriff dessen, was Kunst ist, geläutert und rein zurückstrahlt.

Der bildende Künstler befasst sich nur sekundär mit einer historischen Kunstbetrachtung. Ihm kommt es zunächst auf die Resultate und deren Zukunftsmöglichkeiten an. Nachdem wir im Louvre unserer im Anfang etwas frostigen Anschauung der italienischen und holländischen Malerei neue Dokumente hinzugewonnen hatten, standen wir vorerst etwas unvermittelt vor den älteren Franzosen. Es drängte uns nach der neuen Kunst, derentwegen wir nach Paris kamen. Als ich dort ankam, waren Cézanne, van Gogh, Gauguin noch unzugänglich. Monet und seine Genossen waren die erste Begeisterung. Wir betrachteten Manet damals mit einer gewissen Kälte, da wir ihn uns stärker farbig, mehr als das, was wir im Impressionismus suchten, vorgestellt hatten. Er wurde uns erst erschlossen, als wir ihn schon etwas als Vorgänger ansahen: dann erkannten wir rasch seine prädominierende Grösse. Puvis war uns in der Zeit eine innige Verehrung. Er stand uns nahe durch seine geistige Verwandtschaft mit den deutschen Römern, erschien uns aber in stärkerem Zusammenhange mit der Naturanschauung, die uns bewegte (Marées war damals fast verborgen). Er brachte uns Poussin ganz nahe, wie Monet den Claude Lorrain. Von diesem hatten uns Kupferstiche einen falschen, verknöcherten Begriff gegeben. Durch diese falsche Auffassung war einst die heroische Landschaft der Deutschen entstanden. Als uns dann später van Gogh, Gauguin, Cézanne zugänglich wurden, war die Brücke zu Delacroix, Daumier, Chardin geschlagen. Die Kreise

zogen sich weiter und weiter. Die treibenden Faktoren in den alten Meistern, die keimreichen Zusammenhänge offenbarten sich. Delacroix gab uns den Schlüssel zu Rubens und Tizian, die Spanier erstanden durch Manet, Veronese durch Cézanne usw. Die deutsche Malerei hatte uns den Geist der älteren Kunst nicht lebendig machen können, da sie niemals deren Weiterbildung versucht hat, sondern ist stets an der Formel kleben geblieben und in Nachahmung des Unwesentlichen verfallen. — Ich beanspruche durchaus nicht das geistige Privateigentum dieser Ausführung. Das persönliche Erlebnis soll ein Beitrag sein, um die Richtigkeit der Ausführungen Meier-Graefes zu bestätigen. („Der Wert der französischen Kunst" in seinem Buche „Impressionisten".) — Wir sahen nun, dass wir uns vor einem Organismus befanden, der, mit Poussin beginnend, in ununterbrochener Kontinuität bis zu den Zeitgenossen gebaut ist und heute von den Jüngsten weitergebaut wird, dass sich dieser Organismus in den des Kunstschaffens aller Zeiten auf das Wunderbarste einfügt und so den Beweis seiner Berechtigung und seiner Universalität in sich trägt. Dies macht aus der französischen Kunst eine der grossen Perioden der Geschichte und gibt ihr eine gleiche Bedeutung, wie die italienische Renaissance, die Gotik, die holländische Malerei (auch diese charakterisiert ein f r e i e s Verständnis vergangener Kunstperioden), eine gleiche Bedeutung, und wie diese eine Weltanschauung.

Der feste Zusammenhang der französischen mit anderen grossen Kunstperioden bringt es mit sich, dass deren Anbauten auch in ihnen zu finden sind. Mein Satz wird also durch Beziehungen z. B. mit Rembrandt und Grünwald bestätigt. — Das Wesentliche ist, dass diese Weltanschauung den Begriff vom Inhalt des Kunstwerkes fest in dessen eigene Grenzen legt. Dessen Mittel: Farbe und Form, sind in ihr die ausschliesslichen Faktoren geworden, die seelische Erregung und den seelischen Kontakt zu erwecken. Um diese Anschauung der Malerei dem Verständnis näher zu rücken, wurde der Satz geformt, jedes Bild habe wie ein Stilleben gemalt zu sein, das Stilleben sei

der beste Prüfstein für eine malerische Leistung, da bei ihm Interesse an dem ausserhalb der Malerei stehenden Inhalte ausgeschlossen sei. Nur Missverständnis oder kleinliche, allzuwörtliche Auffassung kann sich dagegen auflehnen. Die in der Phraseologie unserer Kunstdebatten viel gebrauchten Begriffe: Stimmung, Phantasie, Gemüt kommen dabei nicht zu kurz. Die sie erweckenden Faktoren sind nur nicht die Tatsachen, dass z. B. in einem Boote ein Harfner sitzt, ein Zentaur durch ein Gewässer schreitet, eine junge Frau ein Fenster geöffnet hat und sich an der Morgensonne erfreut, sondern sind die Tatsachen, dass Farb- und Formharmonien gegeben werden, die adäquate Gefühle erwecken. Während im anderen Falle der Beschauer sich sehr rasch an das Vorhandensein der gegenständlichen Träger eines seelischen Ausdrucks gewöhnen und diese allmählich als alltäglich hinnehmen wird, werden in dem zweiten stets die Gefühle wieder neu in ihm lebendig, denn sie bilden die Existenz selber des Kunstwerkes, sind der Inhalt seiner Harmonie, seiner konstruktiven Idee, jeder Fleck des Bildes ist davon voll und ihretwegen so vorhanden. — Im Anfang wurde der Gegenstand gemalt. Er wurde auf irgend welchen Hintergrund gestellt. Dann wird er in seine Zusammengehörigkeit mit der Umgebung als e i n e Harmonie bildend gerückt. Die weiteren Bestrebungen sind, die Harmonie als solche zum Selbstzweck zu machen. Dass dann mehr und mehr die realen Tatsächlichkeiten verschwinden müssen, liegt im Sinne der Bestrebung. Es ist innerlich bedingt, dass dann manches fällt, was „man“ „Können“ nennt, und die malerischen Mittel anders und freier werden.

Es scheint, dass im Wechsel der Zeiten die verschiedenen Erkenntnisformen der Weltanschauung von einer Rasse, einer Nation an andere überliefert werden. Die Philosophie ging über Italien und Frankreich nach Holland, England und schliesslich ganz nach Deutschland, die Musik nach vorbereitenden Perioden in allen wichtigen Kulturländern nach Italien und schliesslich sieghaft nach Deutschland, die bildende Kunst wurde nach der nordischen Gotik von Italien übernommen, dort die Begriffe,

die die Malerei und Skulptur nicht nur als Hilfsmittel der Architektur, sondern als deren Schwesterkunst erscheinen lassen, ausgebildet, von dort her von neuem Deutschland, Spanien und die Niederlande befruchtet, bis Frankreich die Mission übernahm. So wie Deutschland die der philosophischen und musikalischen Erkenntnisform in unserer Zeit vertritt, vertritt Frankreich die der bildenden. Philosophisches Denken und musikalische Vertiefung wird nach der in Deutschland geschaffenen Erkenntnis gerichtet — im doppelten Sinne des Wortes —, die bildende Kunst wird es nach Frankreich. Die Architektur scheint allmählich wieder in germanische Domäne überzugehen. Vielleicht folgen ihr die Schwesterkünste nach, da die Architektur die Vorbedingung zu deren monumentaler Ausgestaltung ist.

Die nationalen Eigentümlichkeiten geben einer Weltanschauung höchstens Varianten. In dem Lichte ist auch die deutsche bildende Kunst, die im XIX. Jahrhundert, nach dem gänzlichen Zusammenbruch im XVII., entstand, zu betrachten, wenn man deren Entwicklung nicht aus der ganz rückständigen Auffassung beurteilen mag, die ihre Linie von den Nazarenern über Piloty zu der offiziellen Berliner Malerei zieht, sondern wir uns vielmehr auf den Standpunkt stellen, den die Jahrhundertausstellung anzeigt. Es ist wichtig zu beachten, dass bei dieser Gelegenheit ein grosser Teil der älteren Maler, die wir heute als unseren festen Rückhalt ansehen, erst ausgegraben und allgemein bekanntgeworden sind: Runge, Friedrich, Blechen, Wasmann, Waldmüller. Die anderen: Rethel, Feuerbach, Marées, Menzel, Leibl wurden da erst in den rechten Zusammenhang gerückt. Es sind die Maler, aus denen die Weltanschauung, die uns die französische Kunst zu gewinnen befähigte, strahlt. Während sie dort aber als reines Kristall hervortritt, haben wir sie mühsam aus den Schlacken herausbuddeln müssen. Wir stehen unter dem melancholischen Eindruck, dass der allgemeine Zug der Anschauung auf anderen aussichtslosen Wegen ging und dass viele, auch grosse Begabungen, die schön einsetzten, sich auf diesen verloren haben. Diese Einsicht lehrt,

dass ein Aufgeben des Anschlusses an die französische Kunst uns zunächst stets wieder in Sackgassen führen würde.

Es handelt sich um ein Einsehen der treibenden Gedanken. Die grossen Begabungen entwickeln sie; es ist natürlich, dass die Kleinen, deren Befähigung sie nicht über die Grenzen zum freien Schaffen hinausführt, in Nachahmung der äusseren Form stecken bleiben. Dadurch aber, dass sie sich an die lebende, werdende Kunst anschliessen, beweisen sie sicher eine freudigere Gesinnung, als wenn sie Pappelalleen in einen Zypressenhain umdichten.

Um den Anschluss zu erhalten, ist die erste Bedingung, dass wir so viel wie möglich der grossen französischen Werke in unseren Besitz bringen. Es ist ein schönes Zeichen einer grosszügigen nationalen Gesinnung, dass ein zur Hebung des Deutschtums gegründetes Museum als ersten Ankauf einen französischen Meister erwirbt.

Da jede grosse Linie in der verkleinernden des Snobismus karikiert wird, ist es kein Wunder und kein aufregendes Symptom, wenn einige unwichtige und minderwertige Bilder aus dem Ausland zu uns kommen. Gewiss ärgert uns das. Gesunder Konkurrenzneid. (Auch dumme Ankäufe deutscher Bilder ärgern uns.) Da sich sehr natürlich mit dem ideellen Werte ein materieller verbindet, erscheint das Prädikat „französisches Bild“ an sich eine Kapitalsanlage sicherer zu stellen. Dass aber in den meisten Fällen „Atelierkehricht“ und „Überbleibsel“ zu uns kämen, ist eine unrichtige Behauptung. Wir besitzen in der Tat eine grosse Zahl der bedeutendsten Werke der grössten französischen Meister. Irgend ein französischer Kunstkenner, ich glaube Druet, hat irgendwo gesagt, um später einmal die französische Malerei des XIX. Jahrhunderts studieren zu können, müsse man, ebenso wie schon jetzt zum Studium des XVIII., neben dem französischen den deutschen Besitz in erster Linie kennen.

Der Bestand dieser Meisterwerke hat unser Stolz zu sein, wie unser Bestand an griechischen, italienischen, niederländischen, — ein Kulturfaktor, unserem Schaffen ein Massstab.

Berlin. **Otto Hettner.**

Ich bin dafür, dass, solange unsere staatlichen Galerien keine Versorgungsanstalten, sondern Stätten hohen Genusses sein werden, darin nur das Beste, was als Vorbild dienen kann, ohne Rücksicht auf Nation und Geldmittel, aufgestellt werden soll. Denn wahre Kunst ist Weltbesitz und darum unbezahlbar. Dann, dass die Jugend sich am meisten auf das verlässt, was sie selbst in sich hat. Das Alter, unter dem Vorwande, ihr das Handwerk beizubringen, wärmt sich oft nur die starren Hände an ihren besten Säften.

Und zum Schlusse: Möchten doch die Deutschen recht bald zu einer solchen künstlerischen Höhe steigen, dass eine kräftige Spekulation und Organisation sie in alle Länder der Erde zu tragen für wert hält.

Berlin. **Robert Breyer.**

Obgleich ich der Meinung bin, dass bei papierenen Protesten und Gegenprotesten für die Kunst nicht viel herauskommt und ich persönlich meine Ansicht für ganz unmassgeblich halte, so scheint mir die Angelegenheit, da sie in Künstlerkreisen etwas Staub aufgewirbelt hat, doch eine Gegenäusserung zu erfordern.

Die Ausführungen des Herrn Karl Vinnen sind so nebelhaft und verschwommen, dass es schwer ist, ihn zu widerlegen. Wenn er von einer sinnlosen Nachahmung Cézannes spricht, so wird ein jeder Einsichtige der Verurteilung dieses Treibens beistimmen, wie ja auch verschiedene hervorragende Maler vor Herrn Vinnen sich bereits in diesem Sinne geäussert haben. Klagt er aber über die übergrosse Einfuhr französischer Kunstwerke, so hat er sich inzwischen ja von fachmännischer Seite überzeugen lassen müssen, dass er in etwas oberflächlicher Weise urteilte, ohne sich gründlich zu informieren.

Da nicht jeder Maler in der Lage ist, nach Paris zu gehen, und Düsseldorf nun einmal nicht mehr an der Spitze der Kunst marschiert, so müssen wir denjenigen Männern, die uns im

Laufe des letzten Jahrzehnts mit einer grossen Reihe hervorragender ausländischer Kunstwerke bekannt machten, von Herzen dankbar sein. Dass hierbei ab und zu auch minderwertige Werke mit unterlaufen, ist begreiflich und verzeihlich, denn Irren ist menschlich, und der Geschmack wird eben so lange verschieden bleiben, bis der dem Empfinden des Normalmenschen entsprechende „Massstab für das Wahre und Schöne" in der Kunst gefunden sein wird.

Berlin. **Hermann Struck.**

Unter dem Vorwand, gegen den Handel-Ankauf französischer Bilder zu schreiben, freut sich Herr Vinnen darüber, sich selber zu widersprechen, um ganz unparteiisch zu erscheinen! Und dann freut er sich über jede Gelegenheit, wie ein begnadeter Prediger in der Wüste über die Sünden und Missetaten dieser „Jüngeren" zu predigen. —

Herr Vinnen spricht in seinem „Was wir wollen" (das glaube ich, dass er gerne möchte!) „gegen die Offiziellen". Er vergisst, dass er noch älter geworden ist in den letzten zwanzig Jahren, lange schon zu den Offiziellen und zu ihrem System gehört.

Er übt eine Menge anmassender Kritik — und Bevormundung.

Um nun zu beweisen, wie gut und richtig diese seine Kritik ist, enthüllt er plötzlich dem schaudernden Leser, dass er — Herr Karl Vinnen — einen in Bremen angekauften Monet sogar für gut 50 000 Mark Wert hielte.

Nachdem er nun dadurch seine Kunstkennerschaft bewiesen zu haben glaubt, fängt er erst ordentlich an und spricht jetzt von „flüchtigen Studien" van Goghs. Von sich spricht er als von einem Künstler, der dabei „drei Dimensionen" vermisst, spricht von „alten Atelierresten von Monet, Sisley, Pissarro usw." (Das „usw." ist so hübsch.)

Ich glaube nicht, dass Rembrandt „schlechte Atelierreste" gemalt hat. Wer etwas davon versteht, wird seine Klaue schon erkennen.

Herr Vinnen scheint das kritische Schulmeister-Zeugnis sehr zu lieben, wie: gut, besser, etwas besser, Zeichnung: 2 — 3, Aufmerksamkeit: scheint bei der Arbeit gefehlt zu haben etc. etc.

Nun kommt ein neues Kapitel, das hat Herrn Vinnen scheinbar am meisten Spass gemacht; ist doch darin auch der Hauptzweck seiner Broschüre, das Beschimpfen der heranrückenden Generation, enthalten. Mit breitgedruckten Lettern in Fragestellung diese Überschrift:

„Worin liegt die grosse Gefahr dieser Einführung fremder Kunst, sobald die Spekulation sich ihrer bemächtigt?" Das erinnert mich an den Klempnermeister Kadereit von dem Ostpreussen Robert Johannes. (Wie überhaupt die ganze pädagogische Form der Broschüre des Herrn Vinnen stark an Klempnermeister Kadereit erinnert.) Kadereit fängt auch damit an, einige wichtige Fragen aufzurollen, z. B: „Wie kocht man einen delikaten Grütz?" Vinnen spricht von Epidermis. (Dies Wort hätte Kadereit bestimmt so imponiert, dass er es auch gebraucht hätte.) Vinnen spricht mit Pathos von „Eigenart unseres Volkes", die in Gefahr — als ob Leuten, in denen sich die Eigenart unseres Volkes verkörpert, fremde Einflüsse, dazu die besten fremden, von Schaden sein könnten.

Donnerwetter! — „Verschwendung an Jugendkraft". Herr Vinnen kennt die Jungen nicht, ebenso wenn er ihnen den Mangel eines fundamentalen Könnens vorwirft! Wie gütig, dass der Herr Oberlehrer durch die Einführung französischer Meister „eine grosse Frische" in Berlin festgestellt hat. Dann die fast biblische Geschichte von der Quelle und dem Eichenbaum; ich glaube, man findet in der Eichenplantage der Jungen schon heute entwicklungsfähigere und stärkere Stämme als in dem Gärtchen des Herrn Oberlehrers.

Und dann glaube ich, dass man in „zwanzig" Jahren von der reaktionär, bunt illustrativ photographischen „Kunst" dieser heutigen Unter-, Über- und Oberlehrer überhaupt nichts mehr wissen wird. — Glaube auch nicht, dass es unter den Jüngeren einen gibt, der die Lehrtätigkeit, Begabung, Urteils-

fähigkeit etc. des Herrn Vinnen als Geschenk annähme. Und Herr Vinnen will den Nachwuchs lehren, er sollte klüger sein, von ihnen zu lernen. Was will Herr Vinnen denn eigentlich mit seinem dünkelhaften Hilfslehrerton? Bessern? — Er spricht von Untergang, der Retter!

Gerade zur rechten Zeit erscheint er, um auf den richtigen Weg zu führen. Wäre es da nicht doch vielleicht besser, wenn etwas „verstandesmässige Reflexion" dazu gekommen wäre?

Man sollte gegen die Verausgabung staatlicher Gelder auf Auktionen für antike, seltene Gegenstände protestieren, und in den einzelnen Museen, auch den für Kunstgewerbe, nicht zu lange auf Museumsreife warten.

Aber schade, dass man nicht noch viel mehr Mittel hat, Bilder, gegen die Herr Vinnen protestiert, jetzt anzukaufen; sonst werden sie nach Jahren unerschwinglich werden und man wird dann oft gezwungen sein, wie heute für einen Rembrandt, Seltenheitspreise zu zahlen.

Dass Herr Vinnen den Ankauf eines Monet in Posen angreift, ist nicht recht verständlich bei seiner Versicherung am Schluss der Broschüre: „So müssen wir nach bester Überzeugung kämpfen, nicht im Sinne rückschrittlicher Richtungen"! Warum soll denn ein künstlerisch noch unverdorbenes Publikum Monet nicht verstehen!? Herr Vinnen scheint doch etwas rückschrittlicher zu sein, als er glaubt. Monet ist wohl auch ohne „Bindeglieder" das leichtest verständliche, was wir in der Kunst haben. Ich halte ihn gerade als e r s t e n Ankauf für sehr geeignet. Was stellt sich Herr Vinnen denn als „Bindeglieder" (klingt sehr hübsch) zu Monet vor? Ich glaube nicht, dass er sich etwas Bestimmtes darunter vorgestellt hat. Die ganze Schrift strotzt von Behauptungen und Aussprüchen, hinter denen gar nichts steckt.

Ein leichtfertiges Schriftstellern kann, wenn es so betrieben wird — verwirrend — gefahrbringend allen guten Bestrebungen werden. Malen, glaube ich, wird gänzlich ungefährlich sein. Drum: „Schuster bleib bei deinem Leisten". Aus der ganzen Broschüre geht eine unglaublich sich selbst

überschätzende Bevormundung hervor. Freilich, „wie kann man da erwarten, dass uns die Fremden höher einschätzen, als wir uns selbst!"

Berlin. **Th. v. Brockhusen.**

Es kennzeichnet unsere Zeit, dass nicht die junge Künstlerschaft, welche noch um das Brot ringen muss, einen Protest erlässt. Nein, bildende Künstler im mittleren Lebensalter, man kann wohl sagen, im gefährlichen Alter stehend, schütteln bedenklich wackelnd mit dem Kopf, aber vorsichtig, damit er nicht herabfällt. Würde Herr Vinnen, wenn er es zu einem schönen reifen Alter gebracht, dasselbe noch einmal tun? Ich glaube nicht, denn das vernünftige Alter weiss, dass die Jugend sich selbst helfen kann und will, sieht freudig zu und wirft ihr keine Wackersteine, die ungeniessbar, in den Mund. Herr Vinnen, Ihr Protest bringt noch mehr Unklarheit in das kauflustige Publikum und macht zaghafte Käufer noch unsicherer.

Ganz recht, Künstler sein verpflichtet. Nach meiner Meinung aber vor allem verpflichtet es, weniger Politik zu treiben. Um das Deutschtum zu wahren, haben wir ja so viel schöne staatliche Schulen und eine grosse deutsche Kunstgenossenschaft. Eigentlich müsste nun Herr Vinnen Ehrenmitglied dieser Vereinigung werden. Wichtiger ist wohl doch, Schlachten zu schlagen, Schlachten in Farbe und Stein.

Es gibt nur eins, womit Ihr Protest nichts zu tun hat, Herr Vinnen, und das ist die Kunst, — für manchen eine Frau, und für andere eine heissumworbene Geliebte. Man kann aber auch eine Markthalle daraus machen.

Wie kann man nur als Beispiel Artikel von modernen Kunstschriftstellern heranziehen und naiverweise annehmen, dass die gesamte Künstlerjugend noch so an den allgemeinen Schulzwang gewöhnt ist, dass sie jederzeit einer pädagogischen Führung bedarf. Sie vergessen eben etwas, das Wichtigste:

Den Generationsunterschied zwischen Ihrer Person und uns, der Künstlerjugend.

Es freut mich, dass Sie die Künstlerschaft der grossen Franzosen nicht schmälern möchten. Letzthin sah ich ein Werk Ihrer Hand, in der Berliner Secession. Auch ich möchte Ihre Künstlerschaft nicht schmälern, nein, ich freue mich nochmals, dass Sie so gütig sind, die Franzosen als Künstler anzuerkennen. Ihre Werke liessen mich eher das Gegenteil vermuten. Also sind Sie ein künstlerisch so freidenkender Mensch, als man ihn im disziplinierten Deutschland nur verlangen kann.

Sollten noch mehr und dickere Proteste erscheinen, so werden wir nur desto freudiger arbeiten.

Berlin. **M. Pechstein.**

In einem Wiener Volksstück schreit ein Agitator fortwährend: „Für den kleinen Mann muss was geschehen.“ Daran hat mich der „deutsche“ Protest erinnert. Dass auch der eine oder andere Künstler aufgesessen ist und mitprotestiert hat, dürfte diesen selbst recht leid tun.

Wien. **Gustav Klimt.**

Wenn Kollegen politisieren und etwas unternehmen, was, sagen wir, nicht sehr gescheit ist, so ist es aus kollegialem Gefühle peinlich, sich dagegen auszusprechen. Die Herren sind auch gestraft genug durch die publizistische Zustimmung, welche sie, beispielsweise in Wien, gefunden haben. Ärgeres konnte ihnen wohl nicht passieren. Nur ein paar Worte will ich Ihnen sagen.

Ein deutscher Galeriedirektor kauft einen van Gogh, trotzdem er heute „merkwürdigerweise“ mehr kostet als vor zehn Jahren. Deutsche Künstler protestieren aus diesem Anlasse dagegen, dass deutsches Geld für etwas anderes ausgegeben wird, als wie für ihre Bilder. Vor acht bis neun Jahren waren

in Wien die ersten van Goghs zu sehen. Die Kritik höhnte, das Publikum bildete den begleitenden Chor, nur ein paar Maler standen stumm und staunend vor der ihnen neuen Erscheinung. Natürlich dachten weder Staat noch Private daran, sich so ein verhöhntes Bild zu kaufen. Da sammelten wir Maler unter uns den Betrag — es waren 2000 Francs —, kauften eine schöne Landschaft und schenkten sie in der Stille dem Staate. Jahrelang blieb das Bild in irgend einem Depot, bis ein intelligenter Galeriedirektor kam und das Bild in der Modernen Galerie aufhängte. In Wien protestierten die anderen Künstler nicht, denn — einem geschenkten Gaul schaut man nicht ins Maul.

Wien. **Carl Moll.**

Wie ich mich über die Erwerbung der van Goghschen Mohnfelder für die Bremer Kunsthalle gefreut habe, als eines der anregendsten Bilder moderner Kunst, werde ich mich über jedes gute Bild fremder Herkunft freuen, das auf deutschem Boden seine Stätte findet, weil es die in guter Entwicklung befindliche deutsche Kunst befruchten wird. Die dafür aufgewandten Mittel sind unerheblich, weil sie reichlich Zinsen tragen werden. Die Kritik, die diese Werke dem Verständnis des Volkes näher bringt, erfüllt eine hohe Mission. Die Nationalität spielt bei der Kunst überhaupt keine Rolle, es kommt lediglich auf die Qualität der Kunst an. Der französischen Kunst gebührt in vieler Hinsicht der Vorrang als der eines besonders für die bildenden Künste hochbegabten Volkes, von der wir Deutschen viel lernen können. Wenn sich die Kunst bei uns in den letzten Jahren gehoben hat, so verdanken wir das in erster Linie der bei uns immer bekannter gewordenen guten französischen Kunst. Bis auf weiteres können wir diese noch nicht entbehren. Die Bodenständigkeit unserer Kunst wird, soweit sie echt ist, dadurch nicht leiden.

Fischerhude. **Otto Modersohn.**

Aus der Kreuzung deutscher Zeichenkunst mit französischer Malerei erwächst die bildende Kunst unserer Zukunft.

Magdeburg. **Richard Winckel.**

Ich halte die Vinnensche Broschüre nicht für so wichtig, dass man ihr die Beachtung einer Gegenbroschüre schenken sollte. Künstlerische Entwicklungen, und um solche handelt es sich, gehen ihren Weg unbekümmert um Proteste, wie sie Vinnen organisiert hat.

Magdeburg. **Rudolf Bosselt.**

Von vielen Seiten ist mir bereits der Vorwurf gemacht worden, dass ich einen Protest blindlings unterzeichnet hätte, den ich seinem Inhalte nach unmöglich gutheissen könne. Da ich bei näherem Hinsehen diesen von mir gemachten faux pas auch gleich erkannt hatte, so beeilte ich mich vor Drucklegung des unterzeichneten Protestes, den Fehler wieder gut zu machen und ersuchte sofort den Verfasser desselben, mir noch zu gestatten, den in der Sache von mir eingenommenen Standpunkt mit einigen Worten näher präzisieren zu dürfen. Leider kam ich zu spät, die Schrift war bereits im Druck begonnen, und so kann ich nur durch eine nachträgliche Darlegung meines Standpunktes mich der Öffentlichkeit gegenüber rechtfertigen.

Ich war von jeher ein Gegner der auf allen deutschen Kunstausstellungen von seiten der deutschen Künstlerschaft so eifrig betriebenen Propaganda für ausländische Kunsterzeugnisse, so lange das Ausland dieses Entgegenkommen nicht in gleicher Münze zurückzubezahlen sich bereit erklärt hat. Dagegen anerkenne ich aufrichtigst die Verdienste unserer gegenwärtigen deutschen Galeriedirektoren, soweit dieselben solche modernen französischen Kunstwerke erworben haben, denen von der

Kunstgeschichte längst das Prädikat klassisch zuerkannt worden ist oder die sonst in fördernder Weise die Kunstbestrebungen unserer Tage mächtig anzuregen imstande sind.

Nun ist in dem Protest von seiten des Verfassers diesen soeben bezeichneten Bestrebungen gegenüber auch in chevalereskester Weise die nötige Verbeugung gemacht, aber gleichzeitig wird von seiten der Künstlerschaft durch Unterschrift gegen einen Unfug protestiert, der den Künstlern allein nur zur Last fallen kann. Die Ausländerei wurde alljährlich bei allen Kunstausstellungen von niemand eifriger betrieben als von den Künstlern selbst, und wer von deutschen Künstlern nicht selbst das Heranziehen ausländischer mittelmässiger Künstler direkt förderte, der hat mindestens in Komiteesitzungen oder Generalversammlungen diesem schädlichen Treiben eifrigst Vorschub geleistet. Es protestieren also in diesem Protest die eigentlichen Missetäter gegen das von ihnen selbst angerührte Unheil und deshalb ist dieser Protest so voller Widersprüche, dass die von ihm erwartete Wirkung mir ganz ausgeschlossen erscheint. Im Gegenteil, es werden sich nach dieser kapitalen Irrung die Ansichten erst recht in gegenteiliger Richtung, wie beabsichtigt, zum guten klären und die irregeleiteten und verhetzten Hämmel werden den sicheren Pfad bald wieder von selbst zurückgefunden haben.

Karlsruhe. **W. Trübner.**

Es ist eine unumstössliche Tatsache, dass die Entwicklung der Kunst im neunzehnten Jahrhundert sich zum grössten Teil in Frankreich abspielt. Denn die französischen Meister haben ihre ganze Lebensarbeit vornehmlich darauf gerichtet, anschliessend an die Überlieferungen der alten Meister die künstlerischen Mittel, ohne welche keine Produktion künstlerischen Wert haben kann, weiterzubilden. Diese künstlerische Kultur zeigt, dass sie zum starken und sicheren persönlichen Ausdrucksvermögen, dem persönlichen Stil, führt; ihre grossen Talente sind auf dieser hohen persönlichen Stufe, nicht weil

sie los von aller Tradition sind, sondern weil ihnen aus ihrem Können für ihre neuen und weiterbauenden Anschauungen die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten erwuchsen; ich halte es für den Maler von grossem Vorteil, diese Entwicklung in Frankreich näher zu kennen und sich den unbestreitbaren Fortschritten, welche die Franzosen den Künsten gebracht haben, nicht zu verschliessen und habe deshalb ihr häufiges Erscheinen in Deutschland immer mit Interesse verfolgt. Es lässt sich auch ungezwungen behaupten, dass der Künstler, der zum Ausdruck seiner Anschauungen und Empfindungen unbedingt der künstlerischen Mittel bedarf, seinen Anschluss dort sucht, wo das Handwerk zuletzt am reichsten und mannigfaltigsten erweitert, und nicht etwa auf ein Milieu zurückgreifen kann, welches mit viel primitivern Mitteln arbeitet; ich kann mir natürlich kein allgemein-gültiges, objektives Urteil anmassen, da es auch m e i n Ziel ist, am künstlerischen Fortschritt mitarbeiten zu können, und kann nur entwickeln, wie ich mich für meine Person zu diesen Anregungen stelle, und welche Schlüsse ich daraus als die richtigen ansehe.

Die Malerschaft bildet wie überall vor allem eine Masse, der auf Grund ihres Niveaus ein Urteil über Erscheinungen in der Kunst eigentlich nicht zukommt, die sich aber nichtsdestoweniger meist den Erscheinungen gegenüber sehr diktatorisch verhält, entweder absolut ablehnend oder sich mit der ganzen Oberflächlichkeit der Mittelmässigkeit auf die neue Richtung stürzt und diese sich mundgerecht macht, und im Nu ist eine neue Mode, eine neue Geschmacksrichtung fertig. Diese Art, Anregungen aufzunehmen, ist aber vollständig unfruchtbar, das Niveau wird dadurch weder gehoben noch verschlechtert, es bekommt nur ein anderes Gesicht.

Der Künstler, der seinen persönlichen Standpunkt der Kunst und Natur gegenüber sich geschaffen und diesen infolgedessen in seiner ganzen Entwicklung nie verlassen kann, nimmt die Anregungen in sich auf, abwartend, wie sie sich mit seinem eigenen Schaffen berühren. Er wird, je höher das Niveau rings um ihn ist, immer stärker auf sich konzentriert, seine eigene

Produktion zu heben, es ist ihm deshalb keine wirklich künstlerische Anregung lästig, denn er versteht das gleiche im Streben andersgearteter Temperamente und Persönlichkeiten der Natur gegenüber und weiss das Neuartige einer Geschmacksrichtung von dem rein Künstlerischen zu trennen, er besitzt den künstlerischen Takt, die Persönlichkeiten, welche eine künstlerische Kultur bedeuten, nicht einfach als gut oder schlecht abzuurteilen.

Die Paletten der einzelnen Meister haben nicht nur Beziehungen zu ihrer Person und zur Natur, sondern auch vornehmlich zur Malerei, jener Entwicklung von den ersten Anfängen bis zu uns. Die Impression hat uns wieder von dem in der falschen akademischen Anschauung entstandenen Schema befreit und hat uns die ganze Skala der Farbenwerte wieder an die Hand gegeben. Die stärkere Farbenzerlegung kann entschieden als eine Bereicherung gelten, die plastische Erscheinung zu heben. Cézannes Stilleben und Landschaften sind ein überaus reicher und liebevoller Aufbau aus Werten wie Leibl, und ich möchte behaupten, dass nur dem die ganze Schönheit dieser Arbeiten sich erschliesst, der ein Verständnis für den rein malerischen Aufbau besitzt. Van Gogh schreibt mit Pinsel und Farbe eine aufgeregte, faszinierende künstlerische Handschrift, in rasender Eile, ganz anders als Franz Hals oder Trübner in seinen Reiterbildern, aber es ist eine Handschrift, und es ist lächerlich, alle seine Bekenntnisse als krankhaft abzuweisen, weil natürlich gerade auf seine Art sich zu äussern, sich viel Missglücktes darunter befinden muss. Wenn die neueste Wendung in Frankreich jetzt nach dem Dekorativen hinüberspielt, so braucht das nicht die einzige Möglichkeit zu sein, welche den Anregungen des neunzehnten Jahrhunderts folgen muss. Es scheint mir vielmehr ein arger Fehler, aus der modernen Anschauung und Darstellungsweise sich nur das farbenfrohe und dekorative Aussehen, das Resultat der aufgehellten Palette, allein herauszunehmen. Die alleinige Steigerung aller malerischen Kunst ist das Monumentale, gleichviel ob dies im Wandbild oder im sogenannten Staffeleibild erreicht wird, und es wäre

frevelhaft, wollten wir in Deutschland, nachdem wir die hohen Stufen dieser Nachbarkunst auf uns haben einwirken lassen, und wir vielleicht entwicklungsfähiger sind, uns in dekorativen Spielereien vertändeln und unsern Gewinn nicht zum Monumentalen ausbauen, um ihn so zu unserm Eigen werden zu lassen; in der Gotik haben wir dies schon einmal gekonnt.

München. **Walther Püttner.**

Für die wirklichen Schäden, die in unserm Kunstleben existieren, halte ich papierene Proteste, und wenn sie noch so flammend sind, für gänzlich nutzlos. Im Gegenteil, es werden dadurch der Reaction, die sich gegen jeden Fortschritt und auch gegen das Gute aus dem Auslande wendet, nur Waffen in die Hand geliefert. Gewiss, es gibt bei uns eitle Kunstschreiber, lächerliche Snobs, junge Künstler, die, anstatt ernst zu arbeiten, lieber billige Äusserlichkeiten nachmachen und unfähige Galeriedirektoren. Herr Vinnen will das Gute, das wir aus dem Auslande erhalten, nicht treffen; aber glaubt er nicht, dass bei seinen Unterzeichnern so mancher ist, der auch die grossen Franzosen aus unserm Lande hinaustreiben möchte? Es ist doch sehr gefährlich, in der Kunst „Nationalismus" zu treiben. Man müsste dann auch aus den alten Galerien, die doch auch international sind, die Ausländer ausschliessen. Unsere alten Museen würden, bei allem gerechten Stolze auf das „wahrhaft grosse Deutsche" dann recht kahl aussehen. Unsere modernen Galerien müssen, wie die alten, international sein und dann gehören auch die grossen französischen Impressionisten hinein. Nun werden ja jetzt recht horrende Preise dafür gezahlt, aber weshalb hat man sie denn nicht gekauft, als sie noch billig waren? Vor 20 Jahren hätte man die schönsten Manets, Renoirs, Monets, Cézannes etc. halb geschenkt haben können. Ich habe damals bei Durand-Ruel und Goupil nach den Preisen gefragt. 2000 Francs durchschnittlich. Und gar van Gogh! Anfang der 90er Jahre sah ich auf dem Montmartre in einem Farbenladen seinen Nach-

lass; da kostete jedes Bild 100 Francs, darunter bedeutende Werke, für die jetzt Unsummen gezahlt werden.

Wo waren denn damals die Herren Museumsdirektoren? Man sollte nicht ihren heutigen Leichtsinn schelten, sondern ihre damalige Kurzsichtigkeit. Welche Unsummen kostet dem Staat ihr Unverstand!

Wie ging es denn mit unserm Leibl? War der so furchtbar „revolutionär"? Die schönsten Bilder von ihm liess man für ein Butterbrot ins Ausland und in Privatbesitz gehen; er verlangte nur für seine Hauptwerke, an denen er lange malte, grosse Preise; Bilder, die er nebenher schuf (die wohl manchem lieber sind), verschleuderte er.

Solche Galeriedirektoren sollte man zur Rechenschaft ziehen oder entlassen. Aber leider sind sie meist schon pensioniert, wenn die Wahrheit an den Tag kommt.

Nun regt man sich darüber auf, dass die Kunsthändler die „Reste" in Deutschland einführen. Ja, warum haben denn unsere Künstlergesellschaften in ihren grossen Ausstellungen uns jahrelang die ödesten Pariser Salonbilder als moderne französische Kunst vorgeführt? Die Bilder der wirklich Grossen hätten ihnen die Durand-Ruel etc. ebenso gern überlassen, wie den Kunsthändlern Cassirer und Thannhauser. Wir haben bei letzterem doch kürzlich sehr schöne Werke von Manet, Pissarro, Sisley und anderen gesehen.

Diese Kunsthändler profitieren nun davon, was die Künstler selbst versäumt haben. Sie bringen auch das „Allerneueste", worüber man oft den Kopf schütteln muss. Aber interessant und amüsant ist es trotzdem. Ich verstehe nichts von Nationalökonomie, aber ich glaube nicht, dass von den paar Bildchen, die jährlich davon für recht bescheidene Preise verkauft werden, unser Nationalwohlstand ernstlich erschüttert wird. Lasst doch die Snobs das Zeug kaufen, sie verlieren doch ihr eigenes Geld dabei! Und, unter uns gesagt, wird nicht mancher sein Geld verlieren, der Bilder von manchen deutschen „Grössen" kauft?

Und nun der „Blick in die Zukunft". Es ist ja schlimm, dass so viele junge, talentvolle Künstler von hinten anfangen.

anstatt von vorn. Aber wenn sie wirklich Talent haben, werden sie eines schönen Tages ganz von selbst dahinter kommen, dass es so nicht weiter geht und werden sich gefälligst zur ernsten Arbeit bequemen müssen. Es wird sie nicht lange freuen, aus dem Kopf zu malen; sie werden einsehen, dass die Natur schönere Farben und Klänge bietet, als sie sich im Atelier aushecken können. Und um die andern, die es nicht einsehen, ist es nicht schade!

Ich finde wahrhaftig nicht, dass es für den Künstler irgend ein anderes Mittel gibt, gegen all diese unangenehmen Sachen aufzukommen, als das eine: Hinsetzen und besser machen!

München. **Hermann Schlittgen.**

Ihre Aufforderung, mich über den „Deutschen Künstler-Protest" zu äussern, möchte ich durch Wiedergabe des Briefes beantworten, welchen ich an Herrn Maler Vinnen richtete, als er mich seinerzeit einlud, mich diesem Protest durch Beitrag und Unterzeichnen anzuschliessen.

Ich schrieb — dem Sinne nach — damals, „dass ich in seinem Aufsatz viel sehr Beachtenswertes fände; dass er viele Zustände in unserm künstlerischen Leben berühre, über die sich so mancher schon seine eigenen Gedanken gemacht habe; dass ich aber befürchte, ein derartiger Protest würde in seiner Wirkung weit über das Ziel hinausgehen und einen möglichen Boykott aller ausländischen Bilder zur Folge haben — was sehr zu bedauern wäre. Ich sei sehr dankbar für das, was z. B. speziell hier in München in der Modernen Galerie, an ausländischen Bildern jeder Richtung gezeigt würde. Bei den verschiedenen Kollektionen Manet, Pissarro, Sisley, Gauguin etc. seien immer eine grosse Anzahl Hauptwerke dieser Künstler gewesen, die für einige minderwertige Sachen darunter vollkommen entschädigten. Und Snob abhalten zu wollen, sich gerade solche — sogenannte — Atelierreste zu kaufen, sei ein ganz vergebliches Bemühen. Überhaupt Snob ändern

wollen! Snob habe immer existiert, werde immer existieren, sei auch international!"

Und aus diesem Erwägen und der festen Überzeugung heraus, dass ein solcher Protest unbedingt eine Reaktion im schädlichen Sinne hervorrufen werde, habe ich ihn nicht unterzeichnet.

Pasing bei München. **M. A. Stremel.**

Wozu der Lärm? Ich meine, dass Kunst und Nationalökonomie nichts miteinander zu tun haben. Aus folgenden Gründen. Wenn eine öffentliche Sammlung Bilder kauft, so tut sie es, um das Beste dem Volk — (Laien und Künstlern), vorzuführen als Vorbilder. Es ist dabei ganz gleich, ob diese Kunst teuer oder billig gekauft ist (vorausgesetzt, dass das Geld da ist) — ob sie von verstorbenen oder lebenden, reichen oder armen Künstlern stammt — ob sie aus China, Belutschistan oder aus Paris oder Posemuckel kommt. Ganz gleich ist ferner, ob das Geld Börsianern zustatten kommt — oder dem Künstler (so sehr es diesem aus menschlichen Gründen zu gönnen wäre) oder seinen Erben — wenn nur der Kunst damit gedient ist. Soll man vielleicht statt eines — durch irgend einen geschäftlich begreiflichen Umstand — sehr teuren vorzüglichen Bildes zu 100 000 Mark zwanzig Bilder zu je 5000 Mark kaufen, die mittelmässig sind? Soll eine Galerie eine Künstlerversorgungsanstalt sein? Das Bessere ist der Feind des Guten — und es ist gewöhnlich teuer. Man soll nicht Humanität und Kultur miteinander verwechseln. (Es gab Zeiten der höchsten Kultur, in denen nach unserm jetzigen Begriffe die grösste Unmenschlichkeit herrschte — wie Italien im Mittelalter und China.)

Wenn anderseits ein Privatmann sich Bilder kaufen will, so wird ihm doch wohl niemand das Recht bestreiten, zu kaufen, was ihm — aus irgendwelchen Gründen — gefällt. Hat er Geschmack, wird er Irrtümer selbst bald bemerken — hat er keinen, so wird ihm auch der beste Berater nicht helfen können. Beraten wollen die Herren des Aufrufs. Wer sagt denn, dass

der Sammler besser beraten wird von ihnen, als von den andern, gegen die sich der Aufruf richtet?

Muss nun nach diesem der nicht gekaufte Künstler schreien: Kaufen Sie nicht bei der Konkurrenz — kaufen Sie bei mir sehr gute preiswerte Ware — viel billiger und besser?

Und dann vor allem: Sind denn die von den Aufrufern perhorreszierten französischen Maler wirklich alle soviel schlechter als die, welche in den letzten Jahren in den deutschen Secessionen ausgestellt werden? Es ist mindestens fraglich, wo grössere Originalität — wenn sie sich auch oft absurd gebärdet —, wo mehr malerische Anregung zu suchen ist.

Wenn nun der Einwand gemacht wird: Aber, wir haben doch auch in Deutschland gute Künstler — man kümmert sich aber nicht um sie — so kann man das energisch zurückweisen.

Denn erstens hat eigentlich jede deutsche grössere Galerie Bilder ihrer grössten modernen Meister: Leibl, Menzel, Liebermann, Marées, Feuerbach und so fort — und auch für diese sind enorme Summen ausgegeben.

Dann gibt es ausserdem Privatsammler, die die deutsche Kunst mindestens ebenso pflegen, kaufen und bezahlen, wie die ausländische. Es wird aber immer noch deutscher Schund reichlicher gekauft, als französischer.

Ich glaube, ein gutes Werk von Carpeaux, Barye, Maillol oder Rodin würde der Kunsterziehung gar nicht so schlechte Dienste leisten. Meiner Ansicht nach hätte man das Geld für e i n e Büste von Rodin besser angewandt, als für vier oder sechs unbedeutende Büsten oder Statuetten deutschen Ursprungs — (obgleich Herr Rodin sich pekuniär sehr gut stehen soll).

Sieht man die Sammlung moderner Werke in der Berliner Nationalgalerie, so ist man entzückt und ergriffen von all dieser eminenten Kunst und fragt nicht, woher sie kommt und was sie kostet — ob von Schadow oder Rodin.

Würde man denn einen Menschen, dessen persönliche Eigenschaften einen in der Gesellschaft hinreissen, als erstes fragen: — was sind Sie? wieviel Einkommen haben Sie? — woher

stammen Sie? — und, wenn er nicht aus Deutschland wäre — ihm den Rücken kehren?

Wollte Gott, es wären alles deutsche Arbeiten, die wir von ausländischen als die besten bewundern müssen — dann allerdings hätten wir keine Ausländer nötig — und könnten unser Geld im Lande lassen. Im Streben aber nach dem Besten soll der Künstler und Käufer seinen Patriotismus zeigen — nicht in engherzigem Chauvinismus. Nur das Beste ist wichtig — das hat mit Geld und Kunstschutzzöllnerei nicht das geringste zu tun. K u n s t i s t i n t e r n a t i o n a l.

Wenn die Gegner meinen, die Ausländerei sei eine Modetorheit (meiner Meinung nach sind viel tiefere Gründe dafür vorhanden; sie sind einfach in unserer Geschichte zu finden — wir sind noch unsicher — und daher löst eine Reaktion die andere aus), so könnte man sie mit dem Versichern beruhigen, dass jede Mode von selbst vorübergeht — um einer andern Platz zu machen. Vielleicht kommen dann die deutschen Künstler dran, die sich heute so aufregen. Den sichern Gang aber des Ewigen kann eine Mode nicht aufhalten. —

Was kommt nun bei all dieser heiligen und unheiligen Entrüstung praktisch heraus? Ein Kampf gegen Windmühlen. Wer ist der Gegner? Wie will man ihn packen?

Man schmäht den Sammler, Kunsthändler, den Kunstschriftsteller. Will man sie abschaffen — kann man Bildung, Erwerbssinn oder freies Wort aus der Welt bringen? Seien wir ihnen vielmehr dankbar, dass sie sich der Kunst annehmen, dass sie dem Künstler viele Dienste leisten, ihm das Geschäftliche abnehmen und ihm dadurch ein besseres ungestörteres Schaffen ermöglichen.

Sie haben so viel Gutes für die deutsche Kunst getan, dass wir Fehlgriffe mit in Kauf nehmen mögen. (Ist denn anderseits eine Geschmacksverirrung oder ein falsches Urteil bei den sich entrüstenden Künstlern ausgeschlossen?) Glauben die Herren, dass dieser Protest, so überzeugt er sein mag, den Lauf der Welt-Gesetze aufhält, dass sie den Geist der Zeit überwinden werden — mit Lamentieren?

Ist es nicht vielmehr sehr unerfreulich, einen Menschen immer nur von sich, seinen eigenen famosen Eigenschaften — (und seinem leeren Portemonnaie reden zu hören) — wo es sich um das grosse Indefinierbare handelt? Kunst tut man — man redet sie nicht. Der Künstler, der seiner sicher ist, der weiss, worum es sich handelt, wird aller Reklame und allem Gelärm ausweichen — er wird suchen, das Beste zu arbeiten, er wird als Aushängeschild an die Umfriedung seines Kunstgartens nur das eine Wort schreiben: Ruhe!

München. **Fr. Behn.**

Das Niveau der Kunstkritik in der Broschüre gegen die französische Kunst ist der beste Beweis, wie notwendig die französische Kunst in Deutschland ist.

Budapest. **Alfred Feiks.**

Einer Kunst, die weit über unserer steht, Barrikaden zu stellen, wäre lächerlich.

Eine Kunst, die wir noch dazu ausgenützt und ausgesogen, vor diese Barrikaden zu stellen, wäre nicht mehr lächerlich, sondern traurig und unanständig.

München. **Eugen Feiks.**

Es hat mich sehr gefreut, zu hören, dass eine Kundgebung gegen die Vinnensche Broschüre ins Werk gesetzt wird, und ich hoffe, dass sich zahlreiche Künstler anschliessen werden.

München. **Chr. Rohlfs.**

Der Welt, dem Kosmos gleich besteht der Mensch aus zwei Elementen: aus dem inneren und aus dem äusseren.

Das äussere Element des Menschen, oder der äussere Mensch bleibt in ständiger Verbindung mit dem Äusseren der ihn

umgebenden Welt. Diese ständige Verbindung kann durch kein Mittel aufgehoben werden. Die Umgebung ist zur selben Zeit die Quelle des Lebens des äusseren Menschen.

Das innere Element des Menschen, oder der innere Mensch bleibt in ständiger Verbindung mit dem Inneren der ihn umgebenden Welt. Diese Verbindung ist unvermeidlich. Sie ist zur selben Zeit die Quelle des Lebens des inneren Menschen.

Ganz schematisch gesagt, gebraucht der heutige Mensch sein äusseres Element, um mit dem Leben des Inneren der Welt im Kontakt zu bleiben und daraus seine Lebenskräfte zu saugen.

Deshalb gebraucht jede geistige Kraft des Inneren auch ein äusseres Element.

Die grösste geistige Kraft des Inneren ist die Kunst.

So hat auch die Kunst zwei Elemente: das innere und das äussere.

Diese zwei unvermeidlichen Elemente spiegeln sich auch in jedem Werke der Kunst ab.

Die volle Harmonie des Kunstwerkes ist also das höchste Gleichgewicht des Inneren und des Äusseren, d. h. des Inhaltes und der Form.

Deshalb sucht jeder künstlerische Inhalt nach seiner Form.

So ändert sich die Form, da sie sich dem Innern des Künstlers anpassen muss.

So ändert sich die Form, da sie sich dem Innern ihrer Epoche anpassen muss.

Diese Verbindung des Werkes mit dem Künstler schafft den Stempel seiner Persönlichkeit, seinen Stil.

Diese Verbindung mit der Epoche schafft den Stempel derselben und ihren Stil.

So treffen sich in jedem Werke zwei Stile: der der „Individualität“ und der der „Schule“.

Das angefangene XX. Jahrhundert im Gegensatz zum vergangenen XIX., welches das des „Äusseren“ war, ist das Jahrhundert des „Inneren“.

Das „verlorene“ und wieder „gefundene“ innere Leben bringt die schon vorhandene „neue“ Kunst zum verlorenen

Gleichgewicht der beiden Elemente: des inneren und des äusseren. Es entsteht eine „neue" Harmonie oder Schönheit, die, wie immer, erst Disharmonie (Hässlichkeit) genannt wird.

Diese Harmonie wird das vollkommene Anpassen oder in weiterer Folge Unterordnen des Äusseren (der Form) dem Inneren (dem Inhalt) sein mit Verzicht auf alle übrigen Rücksichten. Also auch auf die des „Naturellen".

Da das innere Leben (wie jedes uns sichtbare Leben) plan- und zweckmässig ist, so verlangt der Ausdruck dieses Lebens eine plan- und zweckmässige Form.

So ist schon heute die absolute Notwendigkeit der Plan- und Zweckmässigkeit, d. h. der Konstruktion, auch in der Kunst vollkommen klar. Jeder zeitgemässe Künstler passt sein Schaffen unvermeidlich dieser Notwendigkeit an.

Nach der Musik wird die Malerei die zweite Kunst sein, die ohne Konstruktion nicht denkbar sein wird und schon heute nicht ist.

So erreicht die Malerei die höhere Stufe der reinen Kunst, auf welcher die Musik schon einige Jahrhunderte steht.

Diesem grossen Ziele werden alle „Jungen" oder „Wilden" aller geistig grossen Länder dienen. Und dieses Fortschreiten der Kunst kann keine Macht aufhalten.

Jedes Hindernis ist diesem hohen Streben wie ein Flaum dem Sturm.

München. **W. Kandinsky.**

Wenn ein guter Teil der deutschen Künstler heute die Fahne des Deutschtums und der Heimatkunst aufrollt und bedeutungsvoll vor seinen Toren schwingt, so beabsichtigt er zweierlei:

Einmal sucht er den Geist des Galliertums, den sich die jüngsten deutschen Künstler zu Gast geladen haben, von dem Besuch in seinem Hause und bei seinen Freunden fernzuhalten. Der fremde Gast ist diesen Künstlern unheimlich. Sie scheuen

sich nicht, ihn einen Seelenräuber, Giftmischer und Falschmünzer zu nennen und wollen nicht, dass ihr jüngerer, enthusiastischer Bruder mit diesem Fremden Umgang pflegt.

Der andere von ihnen freimütig bekannte Zweck ist, das seit kurzem vor ihren Bildern etwas kaufscheu gewordene Publikum mit ihrem Gackern wieder herbeizulocken. Auch sie wollen Eier gelegt haben, schöne, grosse, deutsche Eier, keine Kuckuckseier, wie dieser verdammte Franzose.

Zu einer Antwort aufgerufen, müssen wir erklären, was es für eine Bewandtnis mit unserer Freundschaft für den französischen Gast hat. Die Kernfrage ist:

Was veranlasst uns jungen Künstler, heute ausländische Werte in Deutschland einzuführen?

Kann es etwas anderes sein als die Überzeugung, dass es wirkliche Werte sind, und zwar grössere Werte als momentan auf rein deutschem Boden zu gewinnen sind?

Es ist unglaublich kurzsichtig, uns vorzuwerfen, wir folgten damit einem unpatriotischen Instinkte, der kindisch nach Ausländischem greift; als ob der Künstler Herr wäre über jenen rätselhaften Trieb, der seinen Ideen die Richtung und seiner Kunst den Stil gibt.

Ein starker Wind weht heute die Keime einer neuen Kunst über ganz Europa und wo gutes, unverbrauchtes Erdreich ist, geht die Saat auf nach natürlichem Gesetz. Der Ärger einiger Künstler der deutschen Scholle, dass gerade Westwind geht, wirkt wirklich komisch. Sie bevorzugen Windesstille. Den Ostwind mögen sie nämlich auch nicht, denn von Russland her weht es denselben neuen Samen. Was ist da zu machen? Nichts. Der Wind fährt, wohin er will. Der Same stammt aus dem Reichtum der Natur; und selbst wenn Ihr ein paar Pflänzchen mit Füssen tretet oder ausreisst, so macht das der Natur gar nichts aus. Es ist nur etwas unkollegial und verrät auch eine traurige Anschauung über Kunst.

Es gibt nur Einen Weg der Verständigung: den ehrlichen Vergleich. Man denke sich in irgend einer Münchner Ausstellung zwischen die deutschen Bilder entsprechend französische ein-

geschoben: Cézanne, Renoir, Manet, van Gogh, Gauguin, Signac, Matisse, Picasso, Girieud, Le Fauconnier, Friesz u. a. Die Wirkung wird deprimierend sein. Die Franzosen sind so ungleich künstlerischer und innerlicher, dass die deutschen Bilder sofort leer und von äusserlicher Mache erscheinen. Glaubt man das nicht? Will die „Scholle" oder die Münchner Sezession den Versuch wagen? Die vorsichtige Auswahl von französischen Gästen, die heuer die Sezession getroffen, wirkt auf Eingeweihte erheiternd. Die wundervolle Cézanne-Kollektion, die vor einigen Jahren die Herren am Königsplatze beunruhigte, wurde zur besseren Hälfte einfach im Sekretariat (!) aufgehängt; der gnädig gezeigte Rest genügte freilich vollkommen, um die ganzen Malbestrebungen der Sezession ad absurdum zu führen; aber man sah nichts und tat, wie wenn nichts geschehen wäre.

Dass es nicht der dekorative Gehalt der französischen Bilder ist, der die deutschen schlägt, sondern lediglich der innerliche, künstlerische, können wir uns Deutsche zu unserer Beschämung daran demonstrieren, dass wir an Stelle der gedachten modernen Deutschen beispielsweise einmal Kobell, Runge, Bürkel, Wagenbauer, Kaspar D. Friedrich, Blechen, Rethel, Joh. Adam Klein und Schwind zwischen die Franzosen hängen — unsere Deutschen werden leise altmodisch klingen, aber die Innerlichkeit dieser Meister wird mit erstaunlicher Gewalt neben den modernsten Franzosen bestehen. Echte Kunst bleibt immer gut.

Aber man muss ein Auge dafür haben und eine dem Innerlichen zugewandte Seele, die sich allem Künstlerischen ebenso weit öffnet als sie vor jeder äusserlichen Mache zurückbebt.

Wie ein Wachsfigurenkabinett durch raffiniert geschickte Mittel ein Leben vorzutäuschen sucht, das es nicht hat, so sucht heute die überwiegende Mehrzahl der deutschen Maler durch die Manier ihres malerischen Vortrags ein künstlerisches Erlebnis vorzutäuschen, das in den Bildern gar nicht steckt. Dass dabei die Meisten sich ehrlich und ahnungslos selbst täuschen und für ein „künstlerisches Erlebnis" ansehen, was lediglich „Manier" ist, steht uns ganz ausser Zweifel. Aber gerade hierin liegt der Jammer dieser Pseudokunst.

Dem von Lehrern übernommenen oder persönlich ersonnenen Rezept des malerischen Vortrags wird heute in Deutschland eine ganz lächerliche Bedeutung beigelegt. Die Ware eines jeden Künstlers wird nicht einzeln auf ihren reinkünstlerischen Wert geprüft, sondern trägt je nach ihrem Aussehen (Technik, Farbenklang, Kompositionsweise) eine Reklamemarke, wie z. B. in der Stoffbranche: Glanzseide, Home spun, Taffet, Moiré, nur mit dem Unterschiede, dass die Bezeichnungen der Stoffe zuweilen ihrem wirklichen Werte entsprechen können, in der Malerei jedoch von einem solchen Verhältnis nicht die Rede sein kann.

Dieser Tatsache gegenüber bedeutet unsere, mit begreiflichem Unverständnis aufgenommene Bestrebung ein Zurückbesinnen auf den Urgrund künstlerischen Erlebens und Schaffens; wir fühlen uns hierin verwandt mit einigen französischen Kollegen und reichen ihnen lediglich darum unsere Hand. Ebenso ist unsere Liebe zu den Primitiven nicht eine Laune, sondern der tief sehnsüchtige Traum, das längst vergessene einfache Verhältnis vom Menschen zur Kunst wiederherzustellen. Welche schwere Aufgabe wir uns damit stellen, sind wir uns ebensowohl bewusst als der Wahrscheinlichkeit, dabei oft Fehlschritte und Umwege zu gehen wie Leute, die auf einen hohen Berg den ersten Pfad bahnen. Aber wir haben das grosse Ziel erkannt und wir oder unsere Nachkommen werden es einmal erreichen. Alles übrige ist gleichgültig. Die liebe Kollegenschaft, die uns auf unserm dornenvollen Pfade noch beschimpft und verhöhnt, könnte sich bei der Versicherung beruhigen, dass sie uns in materieller Beziehung, für die sie so heisses Interesse zeigt, nicht zu beneiden hat.

Sindelsdorf b. München. **Franz Marc.**

Die deutsche Jugend will von der Langenweile und Phrasenhaftigkeit der Herren Professores nichts lernen, es beliebt ihr, nach Paris zu gehen zu den Meistern der künstlerischen Wahrhaftigkeit.

Der Glaube, dass der höchste Ausdruck aller Kunst von Leuten ihres Geblütes geschaffen werden kann, wird der deutschen Jugend — bei Rembrandt! — nicht genommen sein.

Die Kunsthistoriker seien bedankt: sie hängen die Meister von Frankreich in ihre Museen, die hängen da, gleich den alten Meistern, und die Protestler müssen in den Keller. Die Kunsthändler seien bedankt: sie ermöglichen es, zwei Cézannes für einen von Stuck à 60 000 M. zu erwerben. Man denke — zwei Cézannes für einen von Stuck.

Die Jugend aber wird siegen!

Monheim a. Rh. **A. Deusser.**

Gerade jetzt ist es mir ein Bedürfnis, mehr wie vorher zu sagen, was wir eigentlich alle schon wissen und nur von ein paar kleinen Menschlein ängstlich bestritten wird. — Alle grossen Eindrücke in der modernen Malerei kamen und kommen von Paris. — Ich sehe keinen Grund ein, uns diese Freude, die man immer wieder vor guter französischer Kunst empfindet, nehmen zu lassen —, Wer will uns jungen Deutschen die Lust an aller ernsten und grossen Kunst untersagen? Kein Teufel wird mir je meine Begeisterung vorschreiben können — kein Mensch mich bestimmen, die starken Empfindungen unserer jungen französischen Kollegen zu übersehen. — Seien wir dankbar den Museumsleitern, die es uns ermöglichen — anstatt Bilder, die man schon seit 30 Jahren kennt, und die immer noch gemalt werden, vorzuführen — die Grossen und die temperamentvollen Jungen unserer Nachbarnation zu bewundern. — Nach wie vor werde ich alles Gute, und wenn es aus Kuxhaven käme, anerkennen und gelten lassen; falls es eine künstlerische Absicht zeigt. Lassen wir uns nicht abhalten, alle, die ehrlich streben und vorwärts wollen, die ringen und mit ihrer ganzen Seele das Schöne und Freie in der Kunst lieben, zu vertreten mit unserer ganzen Kraft — und sollten es sogar — junge Franzosen sein.

Wittlaer b. Kaiserswerth. **Max Clarenbach.**

Vinnens „Protest deutscher Künstler" ist lächerlich. Wenn ich jetzt in einen Gegenprotest einstimme, so geschieht es nur aus Höflichkeit gegen die gute Stadt Bremen. Über Kunst und künstlerische Anschauungen kann man nicht diskutieren, am wenigsten mit Herrn Vinnen. Das einzig klare seines Protestes ist sein Mangel an Verständnis für van Gogh. Was er und seine „Brüder im Geiste" so pathetisch als „Protest deutscher Künstler" vom Stapel liessen, wird von keinem einsichtsvollen Menschen ernst genommen, und es war mir eine aufrichtige Freude, dass Paul Cassirer sehr witzig und klug Vinnens Behauptungen in die Ecke schob.

Vinnens Protest misskreditiert uns Deutsche absolut nicht. Ich verstehe überhaupt nicht, warum ich dagegen protestieren soll, denn Vinnen kompromittiert nicht unsere junge Kunst, sondern Vinnen kompromittiert die Stadt Bremen. Bremen mit deinem Kaffee, deinen Zigarren und deinem Reichtum, wegen 30 000 M. bringt man dich in aller Leute Mund. — Armes altes Bremen! Ich hatte von dir den Eindruck, du könntest dir nicht nur einen van Gogh leisten, sondern zum mindesten sechs.

Krefeld. **Heinrich Nauen.**

Ich glaube, es lohnt sich, vom Standpunkt der Jugend aus, die vor allem lernen will, einmal unsere Kunstzustände zu beleuchten. Welche Mittel hat der junge Maler zum Studium? Was erweitert und was verengert sein Gesichtsfeld?

Sehen wir uns einmal die Lehranstalt an, die der junge Künstler mit seiner schönsten Sehnsucht betritt. Ich nehme als Beispiel aus eigner Erfahrung die Düsseldorfer Akademie. Vor sechs Jahren fanden sich in den Lehrmitteln dieser Anstalt von Goya, den ich kennen lernen wollte, zwei uralte Photos; amerikanische Sport- und Gesellschaftsbilderbücher von Gibson und ähnliches leere Zeug lag in Massen herum. Der alte E. von Gebhardt stürzte sich jeden Montag morgen auf den Simpli-

cissimus und bog sich vor Lachen über die Zeichnungen von Heine und Gulbranson. Wenn ihm aber der Bibliothekar schüchtern ein Werk über Impressionismus vorlegte, so schrie dieser Tyrann mit greller Stimme: „Was, es ist schon eine Schweinerei, dass solch ein Dreck gemalt wird; darüber braucht man nichts zu lesen." Langsam zirkuliert der Kohlestaub durch das grosse, von aussen ganz manierlich aussehende Gebäude und legt sich auf Gipsklamotten und auf die Rahmen französischer Historienbildchen, die als Kollegen von Knaus und Defregger die Korridore zieren. Wer die Freiheit liebt und Mittel hat, entflieht. Wer ein Stipendium hat, wer schon zu mürbe ist, und wer einen Stammtisch im Café hat, bleibt und verliert unter der ewigen Kritik seines Tyrannen die Lust zum Kampfe. Was soll aus einem Menschen auch schliesslich werden, der mit konstanter Bosheit zehn Jahre gesagt bekommt, die Nase oder das Bein sei zu lang oder zu kurz. Einmal kam einer aus Worpswede. Er brachte von da die Kunst des „Seelisch Zeichnens" mit. Sonst war man sich aber einstimmig darüber klar, dass „für uns Moderne" Dürer ein überwundener Standpunkt sei. Zwei schlechte Nachahmer französischer schlechter Malerei zogen als neue Götter ein, ein Schollemitglied und ein Zügelschüler. Der Kreis ist wirklich recht klein da in Düsseldorf, und eine Galerie fehlt auch.

Wem nun der Kreis noch nicht klein genug ist, der zieht in eine kleinere Stadt, „wo eher was zu machen ist," wo man schneller dazu kommt, die lange Siegerpfeife zu rauchen. Man fragt ihn nun bei kleinen, bürgerlichen Abendessen: „Auf welches Gebiet haben Sie sich denn nun geworfen?" Er ist am Ziel, schmunzelt, wird ernst, reibt sich die Hände und sagt: „Biedermeierinterieurs." Eine Pause, damit der Ausspruch wirkt. „Aber hauptsächlich Porträts." Das ist nun nicht immer gleich. Andere malen auch hauptsächlich Hafenbilder, oder Foxterriers, Hummer mit Äpfeln, Heidelandschaften oder Abschiedsstunden. Oder die ewige Dame vor dem Spiegel. Die Hauptsache ist, dass „man sich auf ein Gebiet geworfen hat". Der Sieg im kleinen Kreise ist da. In einem gewissen Alter wird

versucht, den Kreis zu erweitern, oder Patriotismus erwacht. Proteste gegen ausländische Kunst machen beliebt bei allen Stadtverordneten. Nebenbei aber schimpfen alle auf die langen Jahre, die sie auf der Akademie vertrödelt haben. Das sind die, „die sich auf was geworfen haben". Gott sei mit ihnen!

Wie anders geht es der zweiten Sorte, diesen armen Märtyrern, die von Sehnsucht verzehrt von Museum zu Museum, von Stadt zu Stadt ziehen, die zufällig nach Paris kommen und nicht soviel Charakterstärke haben, um einzusehen, dass Hans von Bartels, Defregger und Artur Kampf bedeutend tüchtiger sind als Manet, Renoir und Degas. Die Armen geraten in den Strudel Durand-Ruel, Bernheim, Vollard, Cassirer. Die kleine deutsche Stadt mit ihren Stadtverordneten ist verscherzt.

Die Kenntnis auch der fremden Kunst weitet den Blick und lehrt strengere Selbstkritik.

Wo sind die Leute, die uns die Mittel verschaffen, durch Sehen zu lernen? Es sind nicht die Akademieprofessoren. Es sind viel eher die Museumsdirektoren, die Kunsthändler und die Kunsthistoriker, die uns ein weites Gesichtsfeld verschaffen können. Die Arbeit dieser drei Stände wird sicher vom grössten Teil der jüngeren Maler nicht so unverständig verkannt, wie von den Protestlern. Der Museumsdirektor, verantwortlich für die Anwendung fremden Geldes, kauft nicht impulsiv wie der Sammler mit dem eigenen. Er geht zum Kunsthändler der Grossstadt, der einen Kreis von Beratern um sich hat, die die Kunst leidenschaftlich lieben, Sammler, Maler und Kunsthistoriker, die seine Speicher besuchen, um zu sehen und zu prüfen. In der Zentrale des Kunstmarktes ist man doch schliesslich sicherer, ein gutes Bild zu finden, wie abends beim Bier in der Künstlerkneipe. Für dieses vorsichtige Umgehen mit staatlichen und städtischen Geldern muss die Mehrzahl unserer Museumsdirektoren unglaubliche Bemerkungen gewisser immer schimpfender Maler und Zeitungskritiker hinnehmen. In köstlicher Naivität verkündet der alte von Perfall in der „Kölnischen Zeitung": „Es ist jetzt bald genug, dass der deutsche Bürger sein Geld für solches Zeug hergibt". Ebenso unanfechtbar

komisch wirkt es, wenn der Schleifchen- und Modemaler Erler vor Bildern von Greco sagt, der sei nur ein spanischer Maler zweiter Güte. Herr Wilhelm Michel, noch warm vor Begeisterung für Leo Putz, schimpft Greco einen „affektierten, eiskalten, leeren Neugriechen", nennt ihn „leblos, sentimental, zimperlich und oberflächlich". Derselbe Kenner behauptet in demselben führenden Blatt der Kunststadt München, dass Vermeérs Milchmädchen und brieflesende Frau einer „schlecht bemalten Photographie fatal gleichsehe". Da kann doch kein Auge trocken bleiben.

Als hervorragendste der Kunsthändler und Museumsdirektoren, die, frei von allem Kleinlichen, ihre Persönlichkeit eingesetzt haben für eine Förderung malerischer Kultur, sind wir Maler Paul Cassirer und Hugo von Tschudi zu grossem Dank verpflichtet. Und auch alle andern, die unerschrocken und wahrhaftig nicht zu ihrem eigenen Vorteil für die Durchsetzung guter Kunst in Deutschland gekämpft haben, besonders die Leiter unserer Museen, haben sich dadurch den Dank einer jungen, aufstrebenden Generation verdient. Ebenso manche Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller. Vor allem Meier-Graefe, der Vielgeschmähte, dessen Namen man in Gesellschaft gebildeter Deutscher nur mit Vorsicht nennen darf. Die Namen derer, für die er gearbeitet hat, Leibl, Marées, Feuerbach, Menzel, Renoir, Degas, Manet, Cézanne, van Gogh und Greco, sprechen für seinen künstlerischen Instinkt.

Unsere Alten haben geliebt, was sie wollten, sind nach Rom gefahren oder nach Paris, so oft sie wollten, und viele Akademieprofessoren finden sich wahrhaftig auch nicht unter den wahren Meistern deutscher Malerei. Wir brauchen in der Kunst volle Freiheit und keine Bezirksfeldwebel.

Bonn. **August Macke.**

Auf Ihre Anfrage nach meiner unmassgeblichen Meinung über die Broschüre „Ein Protest deutscher Künstler" antworte ich folgendes:

Sie haben ganz recht, dass Sie gegen diesen Herrn Vinnen zu Felde ziehen. Solche Leute, so wenig sie selbst bedeuten, so viel Schaden können sie anrichten, wenn sie, auf falsche Daten gestützt und mit vollkommen mangelnder Sachkenntnis gegen eine Bewegung losgehen, die die Maler der ganzen Welt interessiert hat und der sich selbst die reaktionärsten nicht ganz verschliessen konnten. Solche Leute, die nur dem Brusttone der Überzeugung, mit der sie ihre Sentimentalitäten vorbringen, ihren Erfolg verdanken und nicht klarer Erkenntnis der Dinge und logischer Auseinandersetzung.

Da wird der ganze Flitterkram ausgepackt. Diese alten nie verrostenden Waffen aus Papiermaché, diese Schlagwörter wie „nationale Eigenart", „deutsches Gemüt" und „deutsche Tiefe" und die gute, alte, welsche „Oberflächlichkeit".

Da wird geklagt und angeklagt, mitleidig mit der Schulter gezuckt, ironisch gelächelt und tieftraurig geseufzt. Eine weltmännische Schmeichelei hier, ein urdeutsches Kraftwort dort; Honig und Wermut.

Dann wird wieder der Ausspruch eines „namenlos" Uninteressanten zum besten gegeben.

Eines Freundes Vinnens.

Da wird geweint und gelacht, gestöhnt und geschimpft und dabei immer im Kreise herumgeäugelt nach Publikum, nach Gleichgesinnten, nach Mitprotestierenden.

Da wird an alles in uns appelliert, was einen Augenblick lang leicht zu betören ist. Einen Augenblick lang!

Da tritt wieder der gute deutsche Michel auf, der sich alles gefallen lässt, der sich wieder mal welschen Mist für Gold hat aufschwatzen lassen und der doch bei sich zu Hause nur das Beste vom Besten hat . . . . .

Herr Vinnen soll sich beruhigen. Der deutsche Michel ist viel gescheiter wie er denkt. Er weiss wohl sein Heimatland zu schätzen und kennt seine Kraft ganz genau. Aber er kennt auch seine Schwächen, und wenn's bei ihm zu Hause anfängt, muffig zu werden, sucht er sich die frische Luft dort, wo sie wirklich ist.

Wenn dabei vielleicht manchmal übers Ziel geschossen wird, tut das nichts, aber es finden sich immer Leute, die dieses Überszielschiessen als das charakteristische der ganzen Bewegung proklamieren.

Und das meist nur, weil die eigene Begeisterung nicht die erhofften Früchte getragen hat.

Doch wie sie früher kleine Revolutionäre waren, werden sie jetzt kleine Reaktionäre.

Wenn Herr Vinnen wenigstens die Courage gehabt hätte zu sagen: „Die ganze französische Kunst ist Mist; lasst doch den fremden Schwindel und kehrt zurück von diesen faulen Ragouttöpfen zu Eurem kräftigen Eisbein mit Sauerkohl, zu Euren gemütvollen Matjesheringen mit Bratkartoffeln, zu Eurer deutschen Einigkeitstunke!"

Aber diesen Mut hatte er nicht.

Er hatte Angst davor, mit ganzer Kraft gegen das Fremde zu Felde zu ziehen, weil er fürchtete, seinen eigenen Werdegang zu kompromittieren.

Er warnt bloss.

Er warnt davor, nicht zu v i e l von den guten fremden Gerichten zu essen und ja nur das, was unserm Magen bekömmlich ist. Und dabei setzt er natürlich voraus, dass wir alle einen so schwachen Magen haben wie er.

Er masst sich an, den Zeitpunkt festsetzen zu dürfen, wo man sich von Tische zu erheben hat, und er vergisst ganz, dass dies die B e v o r m u n d u n g einer starken Nation bedeutet, die Hunderte von Männern besitzt, die mehr Talent und mehr nationale Eigenart haben und die hundertmal kräftigere geistige Mägen besitzen als Herr Vinnen, dem schon nach den Hors-d'oeuvres schlecht geworden ist.

Wir sind stolz darauf, dass wir die französischen Maler eher erkannt haben als die Franzosen selbst; wir sind stolz darauf, unsere eigenen Schwächen erkannt zu haben. Wir haben damit einen Sieg über uns selbst erfochten, der gleichwertig ist mit Siegen nach aussen und der ebenso unsere nationale Kraft dokumentiert.

Wir hatten keine Angst davor, unsere Eigenart zu verlieren, indem wir uns an fremde Lehrer anschlossen, denn wir glauben an diese Eigenart.

Wir sind keine schwächlichen Herrchen, die glauben, ihre Lehrer verraten zu müssen, weil sie wähnen, genug von ihnen gelernt zu haben.

Aber am allerwenigsten lassen wir uns von diesen schwächlichen Herrchen eine Marschroute vorschreiben, von diesen, die selbst nie bewiesen haben, dass sie eine Eigenart haben, an unsere Eigenart gemahnen.

Herr Vinnen findet, dass wir die Franzosen überschätzen. Ich finde, dass Herr Vinnen uns unterschätzt.

Paris. **Walter Bondy.**

„Wir wollen keine chinesische Mauer, keine chauvinistische Deutschtümelei, kein Absperren gegen Wertvolles . . .", beginnt Herr Vinnen seinen „Protest"; und da ist es ihm auch richtig gelungen, im weiteren Verlauf seiner Abhandlung gerade das zu erreichen, was er vorgibt, nicht zu wollen. Den grössten Teil der Leser in diesem Sinne anzustecken, ist bei der geschickten Abfassung der Broschüre ein leichtes. Bedenklich aber ist, dass man nach der Broschüre annehmen darf, Herr Vinnen möchte gern Namen wie Cézanne und van Gogh in den Kreis des Abzusperrenden einschliessen. Das wäre eben ein Absperren gegen Wertvollstes, das uns nicht genug in Deutschland vor Augen gebracht werden kann. Was geht es uns an, welche Summen dafür gezahlt werden? Diese Ziffern ergeben sich ganz von selbst durch Angebot und Nachfrage. Regt man sich doch nicht über die phantastischen Preise auf, die von Amateuren für Teller und Töpfe und Schnupftabakdosen gezahlt werden. Dies ein Beispiel für jedenfalls Wertvolles. Von den Unsummen für wertlose, aber populäre Kitschware des In- und Auslandes will ich schweigen.

Dass es nun in Deutschland auch Liebhaber, oder sagen wir Snobs gibt, die ihr Auge auf die allerletzten Auswüchse

werfen, schadet schwerlich den deutschen Künstlern; denn gerade diesen Käufern würde es nicht im Traume einfallen, um den gleichen billigen Preis irgend ein braves, deutsches Gemälde zu erwerben, das ihnen gar so leicht verständlich ist und daher keinen Spass mehr macht. Je wüster das Zeug ist, um so mehr können sie sich dabei etwas einreden oder einreden lassen, was übrigens nicht hindert, dass in all dieser Farbenmathematik immer noch eine Portion Talent und manchmal sogar künstlerischer Wille steckt. Und wenn hie und da junge deutsche Künstler sich in ähnlichen Kunststücken üben, was schadet's! Dabei lernen sie vielleicht mehr ihr Gehirn anstrengen und weniger auf die Virtuosität des Handgelenks Wert legen. Wer von ihnen es wirklich „in sich hat", kommt eines Tages gestählt wieder heraus aus dieser „Verirrung", und um den, der darin verkommt, ist's nicht schade.

Wären dagegen die deutschen Museen mit einer Auswahl der besten Werke der grossen Franzosen belehrend versehen, so dass die Jungen sich bereits in der Heimat ein Bild von deren Bedeutung machen könnten, so würden diese Leute beizeiten erfassen, auf welchem Wege sie sich in Paris zu bereichern hätten, und im Erkennen der von den Meistern innegehaltenen Tradition wäre es ihnen unmöglich, dem aktuellen Unfug zu unterliegen.

Jedenfalls wird mit Streitschriften à la Vinnen die Konfusion nur vergrössert, und das Wünschenswerteste im Augenblick ist, dass dieser ganze Rummel bald im Sande verläuft.

Paris. **Eugen Spiro.**

Da Sammler, die ihren Geschmack an Cézanne und Renoir gebildet haben, für Werke von Vinnen, Erler etc. als Käufer wenig in Betracht kommen dürften, finde ich die Protestschrift dieser Herren ausserordentlich berechtigt.

Paris. **Julius Pascin.**

Angesichts dieser Broschüre von teils konfusem und mit wenigen Ausnahmen äusserst inferiorem Inhalt befindet man sich in einiger Verlegenheit, denn es ist manches darin enthalten, dem jeder vernünftige Mensch beistimmen muss, und zu dessen Feststellung es deshalb keinerlei Protestes bedurft hätte.

Ich meine die etwa vorhandenen Auswüchse eines weiter nicht gefährlichen Snobismus und die dazu gehörigen fröhlichen Resultate der allerneuesten Kunstentwicklung.

Leider dienen nun aber diese Auswüchse den Verfassern zum Vorwand, ernsthafte Bestrebungen, junge Künstler, verdiente Kritiker und Museumsleiter zu verdächtigen, indem man sie damit identifiziert.

Darf man annehmen, aus Unkenntnis und Mangel an Unterscheidungsvermögen?

Der Schein der Wahrheit, der infolgedessen dieser Attestsammlung anhaftet, ist geeignet, Leute, die mehr guten Willen wie Kritik besitzen, in Verwirrung zu bringen.

An und für sich würde es sich nie der Mühe lohnen, sich mit diesen Schreibereien zu beschäftigen, die in sich selbst so voller Widersprüche sind, dass man daraus allein eine Entgegnungsschrift zusammenstellen könnte.

Gerührt liest man, wer da nicht alles selbst in Paris war und damit sein Verständnis dokumentiert. Geschadet hat es ja nichts. Man hat die Mode mitgemacht, ist ihrer nun überdrüssig und will sie wieder abschaffen.

Obgleich die „Ästheten“ ja angeblich heut oder übermorgen irgend eine neue Mode erfinden, womit doch die Sache aus der Welt geschafft wäre, weiss man ihnen keinen Dank.

Es wird dem jungen Künstler erlaubt, die Meister zu studieren und sich Anregungen zu holen. Sind diese in seinen Werken mehr oder weniger wahrnehmbar, so sind es Imitationen, natürlich „plumpe“.

Man will dem Publikum weismachen, die Franzosen kümmerten sich längst nicht mehr um ihre eigenen grossen Künstler und ist sogleich empört darüber, dass sie nicht uns ihre

besten Werke geben, sondern sie trotz ihresNichtdarumkümmerns selbst behalten.

Lebensgefährlich sind uns Cézanne und van Gogh. Einige geben zu, dass es grosse Künstler sind, andere deuten an, dass sie der Sache nicht trauen, dass es damit gehen werde, wie Anno Toback mit dem Schotten- und anderem Schwindel (man ist seitdem gewitzigt in München!). Die Dritten wagen nicht offen auszusprechen, dass sie beide für Halunken halten.

Paris. **Karl Hofer.**

Wenn französische Künstler und Kollektioneure mich besuchen, blättern sie gern in den deutschen Büchern und Zeitschriften, die von Malerei handeln. Dann ist es mir eine Freude, wenn einer dem andern die Reproduktion des Daumier oder Cézanne zeigt, der gerade von einer deutschen öffentlichen oder privaten Sammlung angekauft wurde. Ich kann versichern, dass die freudige Stimmung auf der andern Seite geringer ist, dass die Urteile über die französischen Galerieleiter, die das betreffende Stück sich entgehen liessen, wenig günstig ausfallen und dass man uns den Besitz dieser Bilder nicht sonderlich gönnt.

Nun lassen einige der Herren, die den Protest „begeistert" oder auch nur „freudig" unterschrieben, es allenfalls gelten, dass man gelegentlich einen „anerkannten" Franzosen kauft, wehren sich aber dagegen, dass man den Jungen die deutschen Sammlungen öffnet. Sie werden darin nicht nur von ihresgleichen unterstützt, sondern auch von schätzenswerten Leuten, von deutschen Malern, die Maurice Denis oder Charles Guérin ihre Malformel verdanken, von älteren Herren, deren Vitalität sich im alten Delacroix genug tut, von Zeitgenossen der Impressionisten, die allenfalls noch Bonnard und Vuillard schätzen, kurz, von allen jenen, die in Braque, Picasso, Henri-Matisse u. a. naturgemäss die Verneinung der Stilideale ihrer Generation und ihrer Gewöhnung erblicken müssen. Wer heute Analyse ruft, kann nicht morgen schon Synthese sagen.

In der Geschichte der französischen Malerei gibt es keine Lücken und die Entwicklung kann durch Widerstand verzögert, aber nicht ganz aufgehalten werden. Die Herren, die damals, als Manet begann, die „alten Leute" bemitleideten, die da nicht mitkonnten, werden jetzt, wo auch ihre Zeit um ist, bemitleidet von den Initiatoren einer neuen Epoche. Aus den damals so stürmischen Jünglingen sind zänkische Greise geworden, welche die Insel ihres Verstehens und Liebens jetzt ebenso heftig gegen das Recht der Kommenden verteidigen, wie damals gegen die Autorität der Vergangenen.

Als man vor fünfzehn Jahren Bilder von Cézanne für hundert und wenige hundert Francs kaufen konnte, wollte man von diesen „billigen" Bildern nichts wissen, denn nur „teuere" Bilder haben Wert. Es scheint, als ob man aus diesem Beispiele gelernt habe. Denn die junge Generation, die ernsthaft und erfolgreich den Stil und die Ausdrucksmittel ihrer Epoche sich schafft, findet schon jetzt ihre Liebhaber nicht nur bei den „dummen" Deutschen, wie einer der schlecht unterrichteten aber begeisterten Zustimmer meinte, sondern in den jungen Sammlern von Frankreich, Russland, Amerika und vieler anderer Länder; bei allen jenen freien und frischen Menschen, deren Empfinden nicht an fünf bis zehn anerkannte Namen geknüpft ist, und welche fühlen, dass unsere Zeit die Traditionen der französischen Malerei ruhmvoll fortsetzt.

In Paris sind die Bilder und die Champagnerweine gut; in Deutschland ist es vieles andere. Nur Worpswede steht ein wenig zurück. Nachdem seine literarische Tat nicht glänzender war als seine malerische, warten wir mit Spannung auf den grossen Mann, der den Ruhm der sympathischen Torflandschaft rechtfertigen wird.

Paris. **Wilhelm Uhde.**

Dieser ganze Protest ist so kraus und so verworren, man anerkennt und man protestiert, man weiss nicht was und gegen was. Ein Hilferuf von Untergehenden. Es wäre viel stolzer und viel deutscher, wenn die Herren Protestierenden versuchen würden, Bilder zu malen von der Güte eines geschmähten Cézanne und eines verhassten van Gogh. Ich bin überzeugt, sie würden erleben, dass die deutschen Kunstschriftsteller sich ebenso für sie ins Zeug legen, wie für die Fremden. Und sie hätten ihre Zeit besser angewandt, als mit so ganz und gar nutzlosen Schriften. Und in die Museen gehängt und gut bezahlt würden ihre Werke sicher auch. Aber dieser wehleidige Protest deutscher Künstler ist für die deutsche Kunst eine Schmach.

Oschwand bei Rietwil. **C. Amiet.**

Ihre Zustimmung zu unserer Gegen-Aktion erklärten ausserdem noch:

Emil Bischof-Culm, Berlin.
Erich Hancke, Berlin.
Emil Orlik, Berlin.
Richard Goetz, Paris.
Hermann Haller, Paris.

Dr. Wilhelm Worringer, Privatdozent, Bern:

Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst.

Die Vinnensche Broschüre ist mir psychologisch wohl verständlich, und ich zögere nicht, sie als eine symptomatische Erscheinung zu respektieren, ja ich begrüsse sie sogar als ein zu rechter Zeit ausgesprochenes Stichwort zur ernsten prinzipiellen Auseinandersetzung. Die Krise, in der wir mit unseren Kunstvorstellungen und Kunsterwartungen stehen, kann nicht vertuscht werden: sie muss zur offenen und entschiedenen Aussprache führen.

Von diesem Gesichtspunkt aus muss ich es allerdings bedauern, dass die prinzipiellen Fragen in jener Tendenzschrift kaum ernsthaft behandelt werden, sondern nur hier und da flüchtig gestreift werden, um dann gleich allgemeinen Redensarten und unbeweisbaren Gefühlspostulaten Platz zu machen. So ist das Hauptargument, mit dem die angreifende Partei auf das Publikum einzuwirken sucht, nicht irgend eine sachlich diskutierbare Widerlegung der neuen Kunstprinzipien, sondern die in allen Tonarten wiederholte skrupellose Verdächtigung jener Persönlichkeiten, die auf der anderen Seite stehen. Deren Überzeugungsehrlichkeit und Urteilsfähigkeit wird mit all den billigen Mitteln einer oft bis zum Mitleid gehenden überlegenen Ironie blossgestellt. Man macht sich damit derselben Irreführung des Publikums schuldig, die man den Gegnern mit einer so gewaltigen moralischen Entrüstung vorwirft. Denn es geht doch wohl nicht an, dem breiten Publikum, das in dieser Beziehung schon aus natürlicher Trägheit und aus Selbsterhaltungstrieb leichtgläubig ist, die willkommene Überzeugung beizubringen, es handle sich bei der angegriffenen Bewegung

nur um ein sinnloses Spiel impotenter, sensationslüsterner Künstler, urteilsloser, der Modesuggestion unterlegener Kunstschreiber und abgefeimter Kunsthändler, die unter verhaltenen Lachausbrüchen den Profit aus dieser Komödie ziehen.

Ich bestreite übrigens nicht, dass sich Vertreter dieser drei Kategorien auch in diese neue Entwicklungsbewegung der Kunst eingeschlichen haben. Das ist das unvermeidliche Schicksal jeder Entwicklungsbewegung, und darum ist es kaum zu entschuldigen, wenn man ein neues Wollen nur mit der einen Tatsache zu diskreditieren sucht, dass belanglose Mitläufer es lächerlich machen.

Denn neben diesen unverantwortlichen Mitläufern stehen ernste suchende Künstler, die bei allem sachlichen Selbstbewusstsein persönlich voller Bescheidenheit sind, stehen ernste Theoretiker, die bei aller produktiven Parteinahme doch das historische Bewusstsein und damit die kritische Besonnenheit wahren, stehen schliesslich Kunsthändler, die bei aller selbstverständlichen geschäftlichen Rücksichtnahme doch mit innerer Überzeugung und innerem Verständnis eine Bewegung fördern, bei der das Risiko des Gewinns ein viel grösseres ist als bei dem Vertrieb der ganz unproblematischen und anerkannten Publikumsware.

Ich habe hier nur das Recht, für die zweite Kategorie einzutreten, deren Vertreter man zu den eigentlichen Prügelknaben der verfahrenen Situation zu machen sucht und die man dementsprechend abkanzelt. Worin besteht nun unser Verbrechen?

Wenn ich Vinnen recht verstehe, sind es nicht die grossen Klassiker des Impressionismus, wie Manet, Monet, Renoir etc., vor deren Einfluss er die deutsche Kunst bewahren will, sondern die sog. Jungpariser, die von Cézanne, van Gogh und Matisse ausgehen, um eine neue Form der künstlerischen Gestaltung zu finden.

Was man uns nun vorwirft, ist, dass wir diesen neuen Bestrebungen, die naturgemäss vorläufig noch Experimentalcharakter tragen, ein Verstehenwollen entgegenbringen, das

auch vor dem unverständlich und absurd Scheinenden und Extremen nicht zurückschreckt. Diesen Willen zum Verständnis können wir verantworten. Mag für einige Snobs das Credo quia absurdum da entscheidend sein, wir andern haben das Bewusstsein, dass es der unbeirrbare entwicklungsgeschichtliche Instinkt ist, der uns hier leitet. Darin liegt das Entscheidende. Wo das unvorbereitete und entwicklungsträge Publikum nur Ausgeburten subjektiver Willkür und blöder Sensationsmache sieht und sehen muss, da empfinden wir das Entwicklungsgeschichtlich-Notwendige, da sehen wir vor allem eine Einheitlichkeit der Bewegung, die etwas Elementares an sich hat und vor der alles Subjektiv-Scheinende verschwindet. Ja, ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich die tiefste Wurzel dieses neuen künstlerischen Wollens gerade in der Überwindung des Subjektiv-Willkürlichen und nur Individuell-Bedingten sehe. Mit diesem unverkennbaren Drang zum Objektiven, zur zwingenden Vereinfachung der Form, zu einer elementaren Vorurteilslosigkeit der künstlerischen Wiedergabe, hängt jener Grundcharakter der neuen Kunst zusammen, den man als sinnlose Primitivitäts- und Kindlichkeitskomödie vor dem erwachsenen Europa lächerlich machen zu können glaubt.

Aber diese Wirkung wird nur bei denen erreicht werden, die die primitive Kunst noch nicht verstehen gelernt haben und in ihr nur ein unentwickeltes Können sehen, über das man mit der Überlegenheit des Erwachsenen lächelt. Dieser Erwachsenenhochmut des europäischen Kulturmenschen aber beginnt heute wankend zu werden und der wachsenden Einsicht in die elementare Grossartigkeit primitiver Lebens- und Kunstäusserung zu weichen. Aus derselben Notwendigkeit heraus, aus der wir den jungpariser Synthetisten und Expressionisten ein williges Verstehen entgegenbringen, ist in uns ein neues Organ lebendig geworden für die primitive Kunst. Wie selbstverständlich erscheint es uns heute, dass der Stilcharakter dieser primitiven Kunst nicht durch ein unentwickeltes Können, sondern durch ein andersgerichtetes Wollen bedingt ist, durch ein Wollen, das auf grossen elementaren Voraussetzungen

beruht, wie wir mit unserem heutigen wohltemperierten Lebensgefühl es uns kaum ausdenken können. Wir fühlen nur dunkel, dass die groteske Unnatürlichkeit und die zwingende Einfachheit dieser primitiven Kunst (zwingend allerdings nur für die, die den Zwang einer Formung nicht mit dem Zwang der Illusionswirkung identifizieren) von einem stärkeren Spannungsgehalt des künstlerischen Ausdruckswollens herrühren, und wir lernen erkennen, dass es nicht nur ein gradueller, sondern ein genereller Unterschied ist, der zwischen unserem und dem primitiven Kunstschaffen liegt. Ein genereller Unterschied, der darin besteht, dass man den Wirkungsertrag, den man von der Kunst erwartete, nicht wie heute in der Auslösung sinnlicher oder seelischer Luxusgefühle, sondern in der Auslösung elementarer Notwendigkeitsempfindungen sah. Eine Beschwörung der Vieldeutigkeit der Erscheinungen: darin lag der Sinn, darin lag die Notwendigkeit, darin lag die Mystik dieser Kunst. Ihr natürliches Element war die Synthese, um die wir heute wieder ringen, nachdem wir uns an der ganzen Ausschlürfung jener Vieldeutigkeit ermüdet haben.

Wir können uns gewiss heute nicht künstlich auf das Niveau des primitiven Menschen zurückschrauben, aber was heute unterirdisch in uns drängt, das ist doch schliesslich eine Reaktion nicht nur auf den Impressionismus, sondern auf die ganze vorhergehende Entwicklung, in der wir seit der europäischen Renaissance stehen und deren Ausgangspunkt und Richtung durch Burckhardts lapidares Wort von der Entdeckung des Individuums umfassend bezeichnet wird. Der grosse äussere Erkenntnisreichtum der vergangenen Epoche hat uns arm zurückgelassen und aus diesem Armutsgefühl heraus stellen wir heute wieder bewusst Forderungen an die Kunst, die sich mit denen in etwa decken, die der primitive Mensch naiv an sie stellte. Wir wollen wieder eine Suggestionskraft der Kunst, die stärker ist als die Suggestionskraft jenes höheren und kultivierten Illusionismus, der seit der Renaissance das Schicksal unserer Kunst ist. Um das zu erreichen, versuchen wir uns zu emanzipieren von jenem Rationalismus des Sehens,

der dem gebildeten Europa als das natürliche Sehen erscheint und an dem man sich nicht versündigen darf, wenn man nicht als kompletter Narr hingestellt werden will. Um das zu erreichen, zwingen wir uns zu jener primitiven — durch kein Wissen und keine Erfahrung gebrochenen — Art des Sehens, die das schlichte Geheimnis der mystischen Wirkung primitiver Kunst ist. Den äusseren Symbolismus, wie er als nationale Eigentümlichkeit gerade der deutschen Kunst gepriesen wird, ihn wollen wir in das innerste Innere des Kunstwerks zurückdrängen, damit er von hier mit elementarer Notwendigkeit ausstrahlt, befreit von jedem Dualismus von Form und Inhalt. Kurz, die primitive Art des Sehens, zu der wir uns zwingen, ist nur ein Mittel, den letzten elementaren Wirkungsmöglichkeiten der Kunst nahe zu kommen. So wie Faust zu den Müttern, so wagen wir es, in das Reich der noch unartikulierten Formung hinabzusteigen, um mit einer neuen, mit elementaren Wirkungskräften gesättigten Form wieder an die Oberfläche zu kommen. Das ist der Sinn des „willkürlichen snobistischen Archaismus“, das ist der Sinn der „Primitivitäts- und Originalitätshascherei“ die man den neuen Kunstbestrebungen vorwirft.

Dem Entwicklungsgeschichtlich-Denkenden ist solches Zurückgehen auf frühere elementarere Entwicklungsstufen, solches Kraftschöpfen aus den konzentrierteren Kraftreservoirs der Vergangenheit nichts Neues. Es ist ihm nur die Wiederholung einer fast gesetzmässigen Entwicklungserscheinung. Nur die Pendelweiten wechseln. Und es ist nur das beste Zeichen für die Stärke und die Sehnsucht unserer Zeit, dass der Pendelschlag nun so weit ausholt und dass er zurückgeht auf das Letzte und Elementarste, von dem uns bisher der Hochmut unserer europäisch-klassischen Befangenheit und die Kurzsichtigkeit unseres europäischen Erwachsenenstandpunkts trennten. Man geht auf elementarere Entwicklungsstufen zurück, weil man hofft, damit der Natur wieder näher zu kommen. Nun, die vielbelächelte und vielverhöhnte Unnatur der neuen Bildungen, sie ist schliesslich nichts anderes als das Resultat eines solchen Zurückgehens auf die Natur, allerdings auf eine Natur, die

noch nicht durch die rationalistische Optik europäischer Bildung durchfiltriert worden ist und von deren keuscher Unberührtheit und symbolischer Wirkungskraft der Durchschnitteuropäer dementsprechend nichts wissen kann.

Aus solchen Überlegungen heraus erwächst uns das Bewusstsein der entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit der neuen Bewegung, die uns zu so entschlossener prinzipieller Parteinahme drängt. Der grosse Sinn dieser Bewegung kann auch durch kleine und irritierende Erscheinungsformen, wie sie naturgemäss mitunterlaufen, nicht diskreditiert werden. Und letzten Grundes ist es ja das Zukünftige, um dessentwillen wir das Gegenwärtige pflegen. Denn diese moderne Primitivität, sie soll ja kein endgültiges Stadium sein. Der Pendelschlag bleibt nicht an dem äussersten Punkte stehen. Diese Primitivität soll vielmehr nur ein Übergang, ein grosses langes Atemholen sein, bevor das neue und entscheidende Wort der Zukunft ausgesprochen wird. Was vorläufig noch Experimente, unartikulierte Laute sind, aus ihnen wird sich das klare Wort herausringen, und wie stark kann diese Zukunftskunst werden, die nach der Verarbeitung der elementarsten und mächtigsten Formensprache sich wieder zur engeren Tradition und damit wieder zu sich selbst zurückfindet. Um dieser Zukunftshoffnung willen lassen wir uns gerne als verstiegene urteilsunfähige Theoretiker und als betrogene Betrüger ansehen. Von solchen entwicklungsgeschichtlichen Blickweiten umfangen, entrücken wir allerdings der engen Sphäre, in der ein Herr Vinnen über deutsche und französische Kunst streitet und uns mit Marktstatistiken überzeugen will.

Drum nur zwei Worte zur nationalen Seite der Frage. Wer um sein Deutschtum wirklich Bescheid weiss, wer vor allem die Entwicklungsschicksale der deutschen Kunst kennt, der weiss, dass es uns mit unserer angeborenen Problematik und mit unserer angeborenen sinnlichen Instinktunsicherheit nicht gegeben ist, den direkten Weg zu einer eignen Form zu finden, der weiss, dass wir das Stichwort immer erst von draussen empfingen, der weiss, dass wir uns immer erst aufgeben und

verlieren mussten, um unser eigentliches Selbst zu finden. Das ist von Dürer bis Marées die Tragik und die Grösse der deutschen Kunst, und es heisst unsere eigentliche nationale Tradition verleugnen, wer unsere Kunst von der Auseinandersetzung mit anderen Kunstwelten abschneiden will. Nur für einen ganz kindlichen und psychologisch unreifen Standpunkt bedeutet diese Konstatierung der Unselbständigkeit eine Herabsetzung unserer Kunst. Mir ist das Schauspiel dieser Auseinandersetzung und dieser sehnsüchtigen Ausweitung der eignen Enge immer das Erhebendste an der deutschen Kunstentwicklung gewesen, und ich möchte diese Tragik, diese Problematik in ihr nicht missen, denn sie gab der deutschen Kunst ihre eigentliche Dynamik.

Eine kurze Bemerkung noch zu dem äusseren Anlass der ganzen Diskussion: zur Stellungnahme unserer Museumsleiter zu der neuen Bewegung. Das Problem für sie ist, kurz formuliert, folgendes: sollen sie nur gute Bilder kaufen, d. h. gute im Sinne des herrschenden Durchschnittsgeschmacks, oder sollen sie hier und da diese relative Güte opfern zugunsten des Entwicklungsgeschichtlich-Bedeutsamen, aber noch nicht durch den Mehrheitsgeschmack Sanktionierten? Die Frage wird für unsere Museen jetzt erst akut, weil sie selbst vor eine Entwicklungskrise gekommen sind und sich über den Weg entscheiden müssen. Entstanden sind sie ja als Luxusinstitute fürstlicher Höfe: Wagelust und Propaganda lag ihnen naturgemäss fern. Sollen sie diesen reifen, kulturgesättigten, rückwärtsgewandten Luxuscharakter behalten oder wollen sie sich dem Rhythmus der Zeit anpassen und aus einem toten Entwicklungsherbarium zu einem lebendigen Entwicklungsinstrument werden? Sollen sie nur Geschichte registrieren oder sollen sie selbst Geschichte machen?

Ich denke, die Generationen nach uns werden von unseren Museen nicht nur wissen wollen, welches die Durchschnittsphysiognomie unserer Zeit war, sie werden vielmehr die Entwicklungsvorgänge kennen lernen wollen, die sich jenseits dieser Durchschnittsphysiognomie abspielten und die vielleicht gerade

die feinsten und entscheidensten waren. Und die werden sie nur kennen lernen, wenn ihnen jene Experimente zur Gewinnung einer neuen elementaren Formensprache erhalten werden, von denen hier die Rede ist. Mögen diese Experimente zu einem positiven Ziele führen oder mögen sie sich als ein nutzloser Kraftaufwand herausstellen: in ihnen hat ein wertvolles Stück des eigentlichen inneren Lebens unserer Zeit gelebt, und darum gehört ihnen auch ein Platz in unseren Museen: ein Platz nicht vor, wohl aber neben den reifen unproblematischen Kunsterzeugnissen, die, wie gesagt, nur die Durchschnittsphysiognomie unserer Epoche widerspiegeln können und darum manches Feine und Beste verschweigen müssen. Auch verfehlte Experimente haben ihren Lebenswert und ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung.

Dr. Wilhelm Niemeyer, Hamburg:

Die Kunst und der Kunstschriftsteller

Der Protest Karl Vinnens nimmt Einzelstellen aus meinem Vorwort des Katalogs der Ausstellung des „Sonderbundes Rheinischer Künstler" als Belegstücke für die Gefährlichkeit der modernen Kunstästhetik, die im Bunde mit dem Kunsthandel die Freiheit der deutschen Kunst bedrohe. Dieser Vorwurf fordert Abwehr. Man darf von den jüngeren Kunstschriftstellern, die ein persönliches Verhältnis zur Kunst der Gegenwart haben, ohne Einschränkung sagen, dass sie vor dem künstlerischen Schaffen in unbedingter Verehrung stehen. Dies Verhältnis ist bedingt durch die Erfahrungen der letzten Vergangenheit. Belehrt durch den Anblick einer Zeit, da ein Rosenberg gegen Feuerbach und Böcklin, ein Pecht gegen Liebermann und Uhde stand, haben sie den früheren Begriff der „Kritik" aus der Behandlung künstlerischer Fragen völlig ausgeschaltet. Man prüfe die Begleitartikel durch, die in den Zeitschriften die Vorführung künstlerischer Arbeiten begleiten: sie sind stets Versuche, die besondere Art und das eigene Gesetz dieses Künstlers aufzudecken und in literarischer Form zu

reflektieren. Diese Verehrung vor dem Schaffen als solchem hat zur notwendigen Folge, dass der ästhetisch und historisch Denkende dort, wo er vor echter Kunst steht, seine Überzeugung von der Berufenheit dieses Schaffens dadurch ausspricht, dass er auf heutige Kunst die Formen der Betrachtung anwendet, die er auf die alte Kunst und ihre geistigen Gesetzlichkeiten anzuwenden gewohnt ist. Derart hat Scheffler Max Liebermann, Georg Fuchs Trübner behandelt, so waren Essays über Messel und Peter Behrens gearbeitet.

Dies Zusammendenken und Ineinandersehen von alter und heutiger Kunst hat allerdings zur Folge, dass der Blick für schwache Kunst, für Anwendung der Kunstmittel ohne Formgesetze, sich schärft und klärt. Freilich werden diese Einsichten wiederum nicht als Kritik, durch Negation, sondern als Auswahl des Gültigen, durch Position, ausgesprochen. Der Schriftsteller betont um so lebhafter die Kunst, die er, wenn vielleicht nicht als so gross und sieghaft, so doch als so echt, so spezifisch erkennt, wie alte, zeitgeprüfte Kunst. Und nun wirkt auf die Dauer diese Form der Beurteilung auf die Mehrheit der Künstler ebenso, wie eine sie direkt treffende aggressive Kritik: sie protestieren und rebellieren, und bekanntlich geschieht dies seit Murners Kampf gegen Luther stets unter dem Banner des Patriotismus und Deutschtums.

Das Spezifische der Kunst sind die rein formalen Probleme. Dagegen zeigt das Gesamtschaffen jeder Zeit in seiner Breite als Mehrzahl solche Werke, die nur den Schein der zeitgenössischen formalen Gedanken übernehmen, in Wahrheit aber unter dem Vorwand der Kunst das reale Anschauungsbedürfnis des Alltags befriedigen. Sie spiegeln die an sich bedeutsamen und wichtigen Szenerien der Wirklichkeit, die Tatsachen des Lebens, des grossstädtisch-kulturellen wie des landschaftlich-sentimentalen in optischen Formen ab, dienen dem Schaubedürfnis, in der modernen Malerei vor allem dem Naturgenuss. Fünf Sechstel der Zeitproduktion gehört hierher und hat hierin seine Begründung, vielleicht sogar seine Berechtigung. Nur mit Kunst hat das eigentlich nichts zu tun. Ob

diese Malerei die Farbmethode des französischen Impressionismus oder eine ältere verwertet, ist ästhetisch gleichgültig. Die letzte Malergeneration hat im allgemeinen die zerlegende Farbbehandlung, die Darstellungsmethode der grossen Franzosen übernommen, so dass für das Publikum der Schein neuer und kühner Sehkunst entsteht. Aber was bei den Schöpfern der Methode Produkt einer freien ästhetischen Imagination, Funktion des Bildorganismus' war, das wird von den meisten ganz äusserlich auf eine Sehwirklichkeit angewandt. Die Malerei Karl Vinnens ist hierfür ein typisches, dabei sympathisches Beispiel. Er ist im Besitz impressionistischer Farbanschauung und spricht in diesem Mittel formlose Natureindrücke aus. Sein Bild ist ohne Form, das heisst ohne Zusammenhang der Farbmethode mit dem Aufbau. Ob seine Kuh rechts vom Baum oder links vom Baum steht, hat keine ästhetische Funktion. Das nennt man dann „naives Schaffen", das durch die formalen Probleme wahrhafter Kunst allerdings unlieb gestört werden würde. Nur führe er nicht als Schwurzeugen dieses Rechtes auf naives Schaffen unsere grössten deutschen Komponisten und Formalisten an, wie Rethel, Menzel, Leibl, Feuerbach u. a.

Mit diesen Namen rühren wir an die nationale Sorge des Protestes. Dass solche Künstler wahrhaft deutsch sind, das lässt der Klang jedes dieser Namen fühlen. Nur mache man niemanden glauben, die Formen, durch deren Umlagerung zu persönlicher Harmonie sie ihr Wesen und damit das deutsche objektiviert haben, seien rein aus ihnen und der deutschen Natur gekommen. Sie danken sie alle der romanischen Befruchtung.

In Rethel ist vermittelt durch Steinle und Cornelius Raffael. In Menzel ist Constable, in Leibl nicht Courbet, aber das Prinzip der Tonkontinuität des französischen Realismus. Der Böcklin der 60er Jahre ist farbig vaporiert, wie der Zeitstil es aufdrängte, und Marées hat Delacroix, Giorgione und die Antike zur Form zu einen versucht, wie es Manet mit Hals, Velasquez und Goya unternahm.

„Form aber ist ein Geheimnis den meisten."

Der naiven Empirie der Wirklichkeitsschilderer, die die Kunst von ihren Quellen abdrängen wollen, steht die geschichtliche Erkenntnis entgegen, dass Form nur als Tradition der Form lebendig ist. Man muss „Form" empfangen, um sie persönlich fortbilden zu können. Und nur der schöpferische bildende Sinn vermag sie der Vergangenheit und der Gegenwart zu entnehmen. Das ist der Sinn des Goetheschen Wortes. Erst wenn kraft irgend einer Tradition die Entzündung des Formsinnes geschehen ist, können Natur und Erlebnis dazu dienen, die formale Idee neu und lebendig zu realisieren. Ars ex arte gilt wie cellula e cellula. Form ist die Kontinuität des Formbildens. Ein grosses geschlossenes Geist-Leben der Form geht von der Antike bis zu uns. Und seit die Wikinger-Ornamentik die spätrömischen Schmuckformen zum Ausdruck germanischer Seelenart umbildete, ist jede deutsche Kunst Ausnützung dieses Formerbes, und ist es das besondere Wesen, die eigenste Idee deutscher Kunst gewesen, die übernommenen Stilgebote mit einem den letzten Tiefen des sinnlich-äusseren und des seelisch-innern Seins entnommenen Gehalt zu erfüllen. Die Naumburger Domskulpturen, die Zeichnung Dürers, die Kunst Holbeins, das Lebenswerk Leibls sind die grossen Zeugnisse dieser Verpflichtung deutscher Kunst, Stilformen zu intensivieren. Gelingt das, wie in diesen grandiosen Produkten, so spricht deutsche Kunst das höchste Wort des Stils.

Aber freilich muss sie im strengsten Sinne wach und lebendig sein, um dies Schwere zu leisten. Nur wenn sie die reifsten und letztentwickelten Formprobleme der Zeit unmittelbar mitlebt, ist diese Steigerung des Gehaltes möglich. Sobald der Geist der Schwere, der das deutsche Wesen bedroht, Herr wird, wenn dem Behagen Handwerk und Anschauung sicherer Besitz scheinen, dann kommen Zeiten wie die der Malerei zwischen Schongauer und Dürer, wo man mit den burgundisch-flämischen Formen philisterhaft, wolgemutisch fortwurstelte, Zeiten, die so empörenden und unorientierten Urteilen über deutsche Kunst, wie Salomon Reinachs Vorträge sie jüngst ausgesprochen haben, einen Schein von Recht geben.

Ein solches wolgemutisches Ausruhen im Impressionismus will der „Protest deutscher Künstler" unserer heutigen Malerei wiedergewinnen. Im Bunde mit Schriftstellern, die einmal den Sinn der Zeit wussten, aber nun müde und stumpf wurden und schelten statt zu schweigen, wie Rosenhagen, soll die papierene Barriere aufgerichtet werden. Nachdem die vorige Generation ihren Anteil am Formgut der Zeit erschöpft hat, sollen die Jüngern brav deutsch bleiben und von Kampf und Habermann ihre Stilform entnehmen oder dem Simplizissimus. Es ist wahrlich keines Einzelkünstlers Aufgabe, sich dauernd mit der Zeit zu wandeln.

Jedes Leben hat das bestimmte Mass seines Ausschwungs, und lebendige Werke Trübners oder Liebermanns sind uns heute so willkommen wie 1890. Aber niemand hat ein Recht, der neuen Zeit ihre neuen Bedürfnisse zu bestreiten. Sind sie ihm nicht Bedürfnisse, so mag er schweigen. Wirkungslose Verwahrungen, nachträglich dem Protest als falsche Etiketten aufgeklebt, bedeuten gar nichts. Die Entscheidung über das Werk der Jüngsten hat die Zeit. Aber wer darf wagen, Künstler und Kunstfreunde vom jüngsten und daher einzig ganz lebendigen Stil der Malerei abzuwehren.

Nach welcher Logik will man beweisen, die Einwirkung Monets und Sisleys auf die deutsche Malerei sei gut und fruchtbar, aber das Beispiel der Cézanne und van Gogh sei das Ende der Kunst?

Es ist einfach eine geschichtliche Tatsache, dass die französische Malerei nach Cézanne und van Gogh und aus ihnen eine neue malerische Form entwickelt hat, die man nicht zu kennen braucht, die man aber nicht ableugnen darf. Von diesen Franzosen heute zu nehmen ist so wenig Schande, wie von ihnen in der Epoche des Impressionismus zu nehmen. Denn Frankreich ist mit Massilia, Lugdunum, Paris nach geographischen und rassenmässigen Bedingungen mehr als wir der Erbe der universalen Form. Die französischen Künstler haben mehr Antike, mehr Rom in sich als wir; damit wurde es ihr Recht, dies Erbe der modernen Kultur zu übermitteln, wurde es ihre

Funktion, die Form als solche als die ersten fortzubilden und zu entwickeln. Unsere Aufgabe hingegen ist stets die der Naumburger Skulpturen, Holbeins und Leibls, die ästhetischen Abstraktionen mit dem Individualismus der Naturwahrheit zusammenzuschliessen.

Nun wäre es angesichts solcher Forderungen und Hoffnungen der Zeit an die Kunst für den Schriftsteller ein lockender Gedanke, und es wäre Pflicht, auf die jüngeren Künstler einzuwirken und ,,um die Seele des Volkes zu ringen". Aber leider, es muss ausgesprochen werden, gibt sich kein Schriftsteller solchem schmeichelhaften Wahne hin. Herr Vinnen überschätzt uns, so schmerzlich es sein mag, das zu gestehen. Niemals ist in Stilfragen der Ästhetiker führend, niemals hat er Einfluss auf die jüngere Künstlergeneration. Diese Fragen sind stets entschieden, wenn er dazu tritt, ja er tritt nur hinzu, weil sie bereits entschieden sind. Denn das Element des Historikers und das Material des Ästhetikers ist lediglich die schon offenkundige Kunsttatsache. Wir stehen stets vor einer Vergangenheit, im Glücksfalle einmal vor einer Vergangenheit von drei Jahren. Neue formale Geheimnisse und Taten durchzucken viel früher die Ateliers, ehe sie zu einem Schreibtisch abstrahlen. Dass aus Cézanne und van Gogh die jüngsten französischen Künstler, die Derain und Bracque, Vlaminck und van Dongen, Matisse und Othon Friesz eine neue malerische Stilform ausgebildet haben, das wussten die jüngsten deutschen Künstler viel früher als die eiligsten Kunstschreiber. Denn sie brauchten darum nicht nach Paris zu gehen. Ihnen genügten flüchtigste Andeutungen, denn sie trugen die Ahnung und Vorbedingung dieses Neuen im eignen innern Formgefühl, als Kinder der Gegenwart, in denen die gleiche Kraft der Formlogik wirkt, die in den französischen Künstlern lebendig ist. Längst ehe die neue Malform in die literarische Diskussion trat, ist in Deutschland eine Malerei heraufgekommen, der französischen verwandt und doch wieder verschieden und national.

Spricht der Schriftsteller von neuer Form, so geschieht es stets nur, um auf das Laientum zu wirken. Das freilich wäre

ein voller Lohn solcher Vermittlung, dass nicht wieder der Abstand zwischen der Kunst und dem Volk so gross werde wie im Beginne der impressionistischen Stilform der Malerei.

Alles andere, die Fragen der Form, Aneignung und Vertiefung des Stils zum Ausdruck deutscher Art, das steht ganz bei den Künstlern, ihrem Willen und Ernst, steht beim Talent. Das aber ist Schicksal, und angesichts dieser einzig wichtigen Frage und Hoffnung ist alles Hin- und Herreden, Protest und Gegenprotest dieser Tage, belanglos.

Dr. R. Reiche, Barmen:

Rheinische und französische Künstler*).

Wenn in unserer dritten Ausstellung rheinische Künstler mit ihren eigenen Werken wiederum Arbeiten von Künstlern unserer grossen Nachbarnation vereinen, erneuern sie das Bekenntnis, das für Ziel und Art des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler die beiden ersten Ausstellungen ablegten. In den gegenwärtigen Zeitläuften, da enge Geister deutsche Kunst in enge Grenzen bannen möchten, ist es uns Bedürfnis und Freude, Frankreichs Künstler besonders herzlich willkommen zu heissen. Wir begrüssen in ihnen die Erben der tiefsten malerischen Sehnsucht des vergangenen Jahrhunderts, aus der das Bild der Welt sich neu erschloss, wir ehren in ihnen die Hüter alten Kunstbesitzes und Pfadfinder auf dem Wege zu neuen Schönheiten. Dass für die Besten unter unseren Malern des letzten Geschlechts und für Führende unter den Lebenden die schöpferische stilbildende Kunst Frankreichs eine erste Befruchtung war, kann es uns schwer werden, dies dankbar zu bekennen, wo mit eigener deutscher Schönheit unsere Meister der malerischen Kultur ihrer Zeit jene erste Schenkung hundertfach vergolten haben? Sollten ängstlich unsere Jungen die künstlerische Auseinandersetzung mit den Nachkommen jener grossen Franzosen meiden, denen

*) Vorwort zum Ausstellungskatalog des „Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler" in Düsseldorf.

unsere Alten den Anstoss zu ihrem besten Schaffen danken? Auch für unsere junge Generation hegen wir nicht die Befürchtung, dass sie französischer Art erliegen werde, wir sehen vielmehr durch die innigen Beziehungen zu ihren Freunden in Paris unseren Künstlern eine Fülle der Anregungen aus gallischer Leichtigkeit, geistvoller Erfindung, feinster Empfindsamkeit erstehen, welche die Schwere deutschen Geblüts, das den bildenden Künstler oft zu unfruchtbaren Tiefen der Spekulation zu ziehen droht, in erfrischende Wallung versetzen. Wenn wir Vertrauen zu der sieghaften Kraft germanischer Kunstbegabung haben und neue Möglichkeiten tiefster künstlerischer Beseligung durch unsere Rasse erhoffen, dann müssen wir aus allen Gründen der Vergangenheit für die Gegenwart der deutschen Kunst eine Auseinandersetzung mit dem französischen Schaffen suchen, welches ein integrierender Bestandteil europäischen Kunstwillens ist, damit die nationale Kunst, nach der wir uns sehnen, gross und frei und weit werde. Um von neuem mit den Zielen und Deutungen moderner französischer Malerei, deren schillernder Reichtum auch auf dieser kleineren Ausstellung wohl zu erkennen sein wird, ihre eigene Arbeit zu messen, haben unsere rheinischen Künstler ihren Gemälden in bunter Reihenfolge die französischen zugesellt. Sie unterstellen dem Urteil über die Wirkung der seit drei Jahren gepflogenen freundnachbarlichen Beziehungen ihre Werke, die jetzt in ihrer eigenen sinnenfälligeren Sprache zu uns reden mögen.

In diesem Protest deutscher Künstler erlebten wir das traurige Schauspiel, dass Männer von achtbarer Haltung für eine Mode erklärten, was eine erfreuliche Wendung der modernen Entwicklung in der Malerei ist. Nachdem durch die konsequente Arbeit der sogenannten Impressionisten das Auge für die im Licht veränderten Farbwerte geschult war, musste die Entwicklung mit Notwendigkeit zur selbständigen Verarbeitung dieser Farbwerte übergehen, d. h. es durften,

nachdem durch einige Jahrhunderte der Raummalerei der Gegensatz von Licht- zu Schattenmassen die Grundlage der Komposition gegeben hatte, die Versuche unternommen werden, statt mit Hell gegen Dunkel mit Farbwerten direkt zu komponieren, wie es — freilich in naiver Weise an die Schalfarben der Gegenstände gebunden — die Alten auch getan hatten. Wenn die Kölner Galerie gewissermassen als Abschluss der altkölnischen Säle mit einem Bildnis von van Gogh als Augenpunkt direkt in die moderne Abteilung überführen kann, so spricht sich darin ein innerlicher Zusammenhang aus. Weder ein Leibl, noch ein Menzel oder Manet wäre dafür zu verwerten. Wir Modernen sind aus den im malerischen Helldunkel beleuchteten Stuben unserer Väter und Ahnen in helle Räume gekommen, darin die Schattenmassen der helldunklen Bilder als Schmuck der Wände unmöglich wirken, während ein altkölnischer, altniederländischer oder oberdeutscher Meister vortrefflich darin eingeht. Sollte das der modernen Malerei kein Anreiz sein, es auch einmal mit dem Gegeneinander von Farben zu versuchen, um die verloren geglaubte Farbenschönheit der alten Meister zu erreichen? Um dies und nicht um eine „Mode“ hat es sich bei dem genialen Instinkt van Goghs, wie bei der „Verbohrtheit“ Cézannes gehandelt; wenn den genialen Temperamenten nun nicht gleich mit fertigen Werken, sondern mit Versuchen gefolgt werden kann, die manchmal stümperhaft aussehen und auch von absichtlichen Gesuchtheiten nicht frei sind, so gibt das noch lange kein Recht, von nachgeahmten persönlichen Eigentümlichkeiten zu sprechen, wo es sich um Erfüllung eines neu erkannten Gesetzes handelt.

Wer erst diese grundsätzliche Berechtigung erkannt hat, wird natürlich den Führern einen hohen Wert beimessen, und — sei er Spekulant, Sammler oder Galeriedirektor — den gegenwärtigen Marktwert nicht scheuen, sich etwas von diesen lange genug verkannten Gütern zu sichern. Dass man dem Kunsthandel und auch der Kunstschreiberei immer dann mit Protesten zu Leibe will, wenn sie dem Geschmack von morgen nachgehen, ist menschlich, aber dumm. Wie wäre es Böcklin, Leibl und

Marées ergangen, wenn sie allein auf den Geschmack ihrer Herren Kollegen angewiesen gewesen wären? Dass, nachdem sich der grösste Teil der deutschen Künstler allmählich auf den Impressionismus eingerichtet hat, nun schon wieder ein Umschwung kommt, ist ebenso unbequem wie jene Gnadenwahl in der Kunst, von der Hans Thoma einmal das Wort prägte, dass darin kein Fleiss und keine Bravheit hülfen, dass die Sünder erhoben werden und die Gerechten zur Hölle fahren könnten. Es ist die Grausamkeit aller natürlichen Entwicklung, wo zugunsten einiger Früchte ein Blust von Blüten und Keimen verschwendet wird. Dass man den sozialen Aufschrei der Minderbemittelten in der Vinnenschen Broschüre spürte, war das Wirksame, aber auch Traurige daran.

Vallendar. **Wilhelm Schäfer.**

Dr. Wilhelm Hausenstein, München:

Mittelstandspolitik.

Es gibt in den sozialpolitischen Kämpfen unserer Zeit eine besonders unerquickliche Spezies von Teilnehmern. Das sind die Leute, die nicht Grossbetriebe beherrschen und auch nicht proletarisiert sind. Es sind die Leute, die für den Befähigungsnachweis schwärmen, Kaufhäuser und Konsumvereine mit Ausnahmesteuern bedenken möchten, die Arbeiterbewegung für die Konsequenzen des kapitalistischen Systems verantwortlich machen, die Welt mit der Logik des Antisemitismus verbessern, zu Zeiten Kommissionsräte werden und unfehlbar eines Tages einen kleinen Orden kriegen; die Leute, die nur mit Reuegefühlen an die Freizügigkeit denken und der dissoluten Kultur der Gewerbefreiheit nur mit zünftlerischen Erinnerungen beikommen können. Es sind die Leute, die sich von dem Tischlermeister Pauli aus Potsdam und seinen Geistesverwandten und, sofern es hoch kommt, von den Diadochen des Bürgermeisters Lueger vertreten lassen müssen.

Ich fürchte: wenn Karl Vinnen und seine Freunde in der Welt der wirtschaftlichen Erwerbsstände lebten, so würden sie nicht sehr erheblich über den Gesichtskreis der mittelständlerischen Wirtschaftsvereinigungen hinausschauen.

Da Vinnen und die Seinen aber Maler und Kritiker sind, blicken sie natürlich weiter. Die Beschäftigung mit ästhetischen Dingen bringt es mit sich.

Schliesslich sehe ich allerdings — ich will es gestehen — auch so nicht einen prinzipiellen Gesinnungsunterschied, sondern beinahe nur Graddifferenzen. Ein so bodenloses Gewerbe, wie die Malerei es ist, hat sogar schon Philistern Allüre gegeben. Aber es ist, wenn man Naturgeschichte treibt, zuweilen erlaubt, den beau geste des Löwen zu subtrahieren und den Kater übrig zu lassen.

Ich habe in den Bekenntnissen der Protestsolidarität manche schöne Gebärde gefunden, vor der ich reine Hochachtung empfand. Aber dann fiel mir ein, dass da auch die erhabensten Gesinnungen entschlossen sind, sich zu den Gunsten eines gemeinsamen Nenners umdividieren zu lassen. So wurde ein Ganzes gleich vier Vierteln, fünf Fünfteln, sieben Siebteln. Ich weiss es nicht so genau. Jedenfalls kamen Brüche heraus.

Das ist bedauerlich. Denn ganze Zahlen sind viel schöner.

Ich wage es nun nicht, zu entscheiden, wer unter den Protestsodalen verpflichtet wäre, den Bruch wieder in eine ganze Zahl zurückzurechnen. Einige haben es schon selber herausgebracht. Und einige standen — das will ich wahrlich nicht vergessen — schon im Reigen der wunderlichen Herzbruderschaft so ungeknickt, dass man über den Führer staunt, der er es nicht merkte und die Loyalität so weit trieb, pro domo Gegner zu zitieren. Aber wie schon gesagt: Wir wollen die Scheidung den Beteiligten überlassen. Die vom Protest wieder auferstanden sind, verdienen es am Ende, dass man sie ein wenig mit den Unentwegten verwechsele.

Was verkündet man?

Man beurteilt französische Maler.

Man beurteilt deutsche Kunstschriftsteller.

Man wird statistisch.

Man organisiert Proteste.

Und man ist in allen Registern deutsch.

Der Maler Fritz Erler in München behandelt von der Höhe seiner Scholle den Mannheimer Manet — die Erschiessung des Kaisers Maximilian von Mexiko — als einen „flauen und für den Meister ganz uncharakteristischen Manet".

Der Freiherr von Ostini erhebt die Stimme zu rustikanen Akzenten. Und weil sich selten die erquickliche Gelegenheit bietet, zuzusehen, wenn eitel Kraft und Gesundheit die Décadence zerquetscht — wie ehedem August der Starke mit einem Druck der Hand die Silbergefässe des Rokoko flachpresste —, fühle ich mich verpflichtet, den besten unter jenen deutschen Kernworten eine zweite Auflage zu garantieren. Silentium!

„Wir wollen uns doch nicht als höchste Offenbarung aufhängen lassen, was auch für Franzosen selbst in ihrer Kunst nur zu den krankhaften Erscheinungen, den Erzeugnissen der Erschöpfung und Ueberkultur — oder ganz einfach der Reklametollheit gehört! Noch einmal: die Franzosen verachten und verhöhnen uns nur darum — die Besten am meisten! Sie verachten uns so sehr, dass man da drüben den Uebermut sehr bald schon zur Frechheit treiben wird. Die pathologischsten Bilder aus van Goghs Irrenhauszeit, die weggestellten Experimente und Untermalungen aus dem Nachlasse von Cézanne hat der gute Michel mit Behagen verspeist. Heute preist man ihm den Ulk, den der reklamewütige, drüben längst nicht mehr ernst genommene Henri Matisse verübt, als die höchste Kunst an und morgen — morgen kommt Picasso, der Kubist! Der Antiimpressionist nach dem Überimpressionisten! Heute ist noch Farbe und Temperament Trumpf. Morgen kommt der Mann, der Form, Farbe, Sinn und Verstand überwunden hat und die Dinge aus farblosen, stereometrischen Figuren aufbaut, philisterhaft, pedantisch, tüftelnd, öde und verlogen! Aber der deutsche Snob wird auch das schlucken! Und ein gewisser Teil der jungen Malerschaft wird's nachmachen! Nicht bloss deutsches Geld wird der Pariser Kunstgaunerei in den Rachen geworfen. Auch deutsches Talent geht an ihr zugrunde. Und zu der Überschätzung der einen, die schmunzelnde Schächer im Leben haben darben lassen, um sie nach dem Tode zu grossen Meistern zu machen, kommt die Unterschätzung der anderen, der Einheimischen. Unsere Grossen werden nicht nachgemacht. . . . Es ist eben verdammt leichter, van Goghsche Farbenwirbel, Signacsche Tüpfeleien, Cézannes gelbe Aepfel auf blauem Grunde oder Picassosche

Prismen nachzumachen, als mit Böcklinscher Tiefe in die Natur zu sehen, zu malen wie Leibl, Feuerbachsche Formengrösse sich anzueignen. Schule macht ja immer nur der, der den Nichtkönnern ein billiges Cliché zur Verfügung stellt."

Dixit et animam salvavit.

Der Manager selber hält mit der Erkenntnis nicht zurück. Karl Vinnen, schreibt — er schreibt mit einem syntaktischen Geschmack, der zum Glück noch problematischer ist als seine Malerei:

„Wenn wir nun aber sehen, wie zum Beispiel neuerdings in Deutschland für flüchtige Studien van Goghs, selbst für solche, in denen ein Künstler die drei Dimensionen vermisst, Zeichnung, Farbe und Stimmung, 30 000 bis 40 000 Mark anstandslos bezahlt werden, wie nicht genug alte Atelierreste von Monet, Sisley, Pissarro usw." — lies: und so weiter — „auf den deutschen Markt gebracht werden können, um die Nachfrage zu befriedigen, so muss man sagen, dass im allgemeinen eine derartige Preistreiberei französischer Bilder stattgefunden hat — allerdings bezahlt Frankreich selber diese Preise nicht —, dass hier eine Überwertung vorzuliegen scheint, die das deutsche Volk nicht auf die Dauer mitmachen sollte."

Das Persönliche an allen diesen Seelenstössen soll — da das Persönliche bekanntermassen unwiderleglich ist — nicht debattiert werden. Es mag sich selber auf seine Reize berufen.

Aber das Sachliche ist sozusagen diskutabel.

Ein trefflicher Aufsatz von Paul Cassirer im „Pan" hat die Ammengeschichte von den Atelierresten allerdings schon recht gründlich erledigt. Von München aus ist nur hinzuzufügen, dass die Neue Pinakothek den Expektorationen Vinnens recht wenig Motive leihen würde. Sie ist so franzosenfrei wie möglich. Sie hat das herrliche nationale System, das keinen Besucher zu Horizonten verpflichtet. Sie ist wahrhaft diesseits des Rheins und beinahe diesseits des Mains zu Hause. Und der moderne Teil der Glyptothek — difficile est satiram non scribere.

Aber wie ist es mit den berufenen „drei Dimensionen"? Ich bin geneigt, von den Leuten immer das Beste anzunehmen. Und so glaubte ich in der Tat, Karl Vinnen hätte mit seinen drei Dimensionen etwas Ernstliches gemeint. Mir schien, er

polemisiere gegen den Flächendekorateur van Gogh, gegen den Ornamentiker, gegen den Japaner. Und ich wollte es ihm gerne gönnen, so dreidimensional zu malen als er nur irgend kann. Er liebt ja die Tiefe. Allein nun sehe ich mich blamiert. Cassirer hat den Bekenner und Schriftsteller Vinnen viel einfacher interpretiert: die drei ‚Dimensionen' sind: die Farbe, die Zeichnung und die Stimmung. Ich fürchte jetzt, dass Cassirer richtig interpretiert.

Ich blättere in der Broschüre und suche nach künstlerischen Gesichtspunkten. Ich finde sie nicht. Ich finde allenfalls, dass Püttner, Benno Becker und Andere sehr temperamentvoll vom Wert der französischen Invasion sprechen. Ich finde schliesslich ein paar Sätze von Rosenhagen. Er glaubt, dass Gogh der Schöpfer eines absolut subjektiven Stils gewesen sei. Er leugnet, dass aus diesem Subjektivismus je eine allgemeingültige ästhetische Konvention hervorwachsen wird. Was bedeutet diese Anschauung? Für den deutschen Mittelstand bedeutet sie eine erfreuliche Legitimation. Oder kann sie am Ende bloss die Desavouierung der Leute bedeuten, die hinter Gogh und Cézanne einhergehen wie weiland der Wachtmeister hinter Wallenstein? Es ist nicht meine Kompetenz, zu beurteilen, was Rosenhagen gemeint hat. Ich weiss aber etwas anderes. Es gibt Jünglinge, die neben grossen deutschen Meistern klein geblieben sind; es gibt Kunstmaler, die Leibl und Feuerbach und Marées pervertierten — von den Korrumpierungen Böcklins, die sich leichter machen lassen, nicht zu reden. Und es gibt Pasticheurs, die van Gogh und Cézanne diskreditieren. Und es gibt Künstler, die citra et ultra montes an den Grossen lernen.

Es ging zum andern gegen die Kunstschriftsteller, die der französischen Malerei dienen wollen.

Thomas Theodor Heine behauptet, dass die Kritiker — die Kritiker im allgemeinen — dünkelhaft vom grünen Tisch aus dekretieren, welchen Weg die Künstler einzuschlagen hätten. Es ist nicht zu bestreiten, dass diese Aufstellung für die Aesthetiker der Zeit Winckelmanns, Christian Ludwig Hagedorns,

Webbs, das heisst für die Geschmacksdiktatoren der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, giltig ist.

Fritz Erler, der Mann mit der Kurve, und Karl Vinnen, der Niedersachse, finden es insbesondere smart, Meier-Graefe und den franzosenfreundlichen Kunsthandel in einem Atem zu nennen.

Meier-Graefe hat es den siebeneinhalb Aufrechten überhaupt angetan. Er ist zumal der Liebling einer Polemik, der sich Fräulein Anna Goetze in der Bremer Weserzeitung und in der Protestbroschüre mit dokumentarischem Aplomb und wenig Witz auszusetzen wagte.

Ich habe mit der Dame im persönlichen Verkehr mit Vergnügen sehr konziliant debattiert und erlaube mir, aus der Entfernung unbedenklicher zu sein. Das ist der Vorzug des literarischen Umgangs, dass sich die Gegner gegenseitig mehr als Typen nehmen können und — da sie einander nun nicht mehr persönlich meinen — das Recht erwerben, gelinde insolent zu sein. Ich mache von dem Recht Gebrauch.

Meier-Graefe, der literarische Führer der franzosenfreundlichen Stilkritik, ist der Dame zu „oberflächlich". Man muss nachweisen, dass seine Seichtigkeit krass ist und niederdeutscher Tiefe nicht entspricht. Sein Skalp wird den Triumph der Eigenart des Deutschtums bedeuten. Man spezifiziert: Meier-Graefe hat zum Beispiel die Frechheit besessen, Courbet dumm zu nennen. Man beruft sich auf politische Tendenzblätter, die Courbet in den vierziger Jahren schuf. Bei diesen Blättern muss er doch etwas gedacht haben? Wer Tendenz hat, der hat doch auch gedacht — verstehe ich richtig? Sicherlich: als Courbet Blätter lithographierte wie das Bild des Fourier-Schülers Jean Journet, da dachte er. Er dachte an den Sozialismus, an die Armut, an den Reichtum und an manche andere wichtige Dinge. Es ist nun die Frage, ob dies Denken so originell, so bedeutend war, dass gerade Fräulein Anna Goetze aufstehen musste, um es vor der Vergessenheit zu retten. Ich bin anderer Meinung. Ich glaube, dass Courbets sozialästhetische Reflexionen wie die seines Freundes Proudhon unheimlich banal

waren. Fräulein Anna Goetze wird mir dies Bekenntnis hoch anrechnen, da sie weiss, dass ich selber Sozialist bin. Mir scheint: Courbet hat seine Persönlichkeit in seinem darstellenden Animalismus entladen. Und wenn in seinen Bildern etwas ist, das unsere sozialen Instinkte emporreisst, dann liegt das nicht an den dürftigen sozialästhetischen Denkversuchen, die Courbet gläubig bei Proudhon lernte, sondern an der elementaren Triebhaftigkeit des Künstlers, der die Rasse des Proletariats mit inbrünstigen Augen erblickte. Ich glaube, mich nicht zu täuschen, wenn ich Meier-Graefe so verstehe.

Fräulein Anna Goetze wächst mit ihren höheren Pflichten:

„Mit derselben ungenierten Oberflächlichkeit, mit der diese Dinge verschwiegen werden“ — scilicet: mit der Meier-Graefe die Intelligenzproben Courbets unterschlägt —, „wird dann andererseits die Behauptung aufgestellt, dass der durchaus deutsche Meister Leibl seine Kunst Courbet verdanke.“

Die Dame verzeiht: wo hat sie das gelesen? Ich fasse mich kurz und zitiere einige Stellen aus der „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“*):

„Es ist wichtig, einzusehen, d a s s C o u r b e t , den Leibl in der ersten Entwicklung traf — nicht bevor Leibl schon prachtvolle Dinge geschaffen hatte —, a n s e i n e m (nämlich Leibls) e i g e n t l i c h e n W e s e n n i c h t s W e s e n t l i c h e s g e ä n d e r t h a t. D a s W e n i g e , d a s u n s a l l e i n g e h ö r t , w o l l e n w i r b e h a l t e n. Die Begegnung mit Courbet war ein gegenseitiges Zutrinken, wie Böcklin so hübsch zu erzählen pflegte, kaum mehr. Was für Courbet la nature war, war für Leibl die Natur. Wenn schon das Wort der eigenen Sprache nur die Fülle des Begriffs umtastet und in dieser Allgemeinheit nichts von dem meldet, was die Kunst und erst, was ein Künstler darunter versteht, in der Übersetzung wird es zu einem kaum artikulierten Laut sonoren Klangs. Es war ebenso, wie wenn sie sich Prosit zuriefen . . . Courbet selbst ist der Jüngste der Generation von Fontainebleau. Nichts von alledem in Leibl. Keine Familiengeschichte gab ihm das Recht zur Tat. Wo ist bei uns die Generation von 1830, auf die er sich hätte stützen können? Wo Daumier und Delacroix, die grossen Entflammer des Pinsels und der Farbe? . . . Es ist fraglich, ob Leibl den Meister der Olympia überhaupt gekannt hat. Courbet lebte in Paris in dem Kreise

*) II. Band, S. 487 ff.

Courbets und Alfred Stevens', der mit der École de Batignolles keinerlei Beziehungen unterhielt . . . Und wie Leibl die natürliche Fortsetzung des französischen Führers nicht sah, so entging ihm das Fortsetzbare, das Spanische Courbets. Es lag nicht in seiner Rasse, und er war viel zu einfach, um es erobern zu wollen. Wir haben keinen Grund, uns darüber zu betrüben. Er konnte das Seine immer nur mit dem Altmeisterlichen der Deutschen geben . . . Die Olympia ist die Wiedererweckung des Tizian, der die fraulichste Nacktheit der Königin der Tribuna malte, die Kokotte ist die relative Weiblichkeit der Rasse, die Holbeins Männer erfand. Der Unterschied ist die Altersdifferenz der Kulturen, eine Begünstigung der Lateiner, die noch die Griechengötter erblickten, und ein Nachteil für uns, die wir als Christen in die Geschichte kamen. Überall, wo wir uns auf dem eigensten Feld der anderen versuchen, wird uns das Letzte entgehen, weil die Leute, die alle Eigentümlichkeiten unserer Rasse in der Stärke, die zu grossen Werken treibt, besitzen, sich nie entschliessen werden, entschliessen dürfen, ihre Kokotten nackt zu malen . . ."

Last not least: Fräulein Anna Goetze wird sehr prinzipiell. Sie bedauert — ich vermute zu ihrem Vorteil: ohne den Gegensatz zu kennen — just das, was an Meier-Graefes Auffassung, an der Geschichte der französischen Malerei den allgemeinsten Vorzug bedeutet. Meier-Graefe schreibt in der „Entwicklungsgeschichte":

„Von allen Katalogbezeichnungen, Historie, Porträt, Religiöse Malerei usw. ist nur eine einzige nicht ganz unvernünftig: das Stilleben. Erst wenn es gelingt, jedes Bild, auch die tiefsinnigste Historie, als Stilleben zu betrachten, gelangt man in die Gefilde, die Seligkeiten bergen . . . Wem fällt es ein, zwischen den göttlichen Frauenporträts des Rubens und seinen jüngsten Gerichten zu unterscheiden! Die Leute, die ein Bild auf das Gegenständliche hin untersuchen, sind wirklich nicht besser als die üblen Quartaner, die in der Religionsstunde im Alten Testamente nach obszönen Dingen suchen. Wer im „Höllensturz" eine Historie sieht, nicht das geniale Zucken einer Hand, aus der mit jeder Bewegung Menschenleiber hervorwachsen, dem geht das Höchste in der Kunst verloren*)".

*) l. c. S. 501—502.

Fräulein Anna Goetze hat einen anderen Begriff vom Höchsten in der Kunst, einen anderen Begriff von Seligkeit. Fräulein Anna Goetze ist nicht der Ansicht,

„dass man die ganze Welt der Erscheinungen auf ein Stillebenniveau herabziehen muss."

Das Denken hat es der Dame angetan und darum fordert sie „Gedankenkunst". Und damit ist sie national. Und damit ist sie würdig, an die Seite Karl Vinnens zu treten, der uns in einem unbewachten Augenblick aus jener Ecke zwischen Elbe und Weser verkündet, dass die „Eigenart" unseres Volkes „letzten Endes" in der „Vertiefung", in der „Phantasie", in der „Empfindung des Gemüts" bestehe. Diese Eigenart soll sich letzten Endes nun einmal selber fressen statt andere Leute. Wir wollen diese Eigenart dabei nicht stören.

Wir wollen dafür zum Problem Meier-Graefe zurück. Es ist das übelste an der Broschüre Vinnens, dass sie Meier-Graefe mit halben Andeutungen zu erledigen versucht. Die Atmosphäre der Broschüre ist von latenten Anschuldigungen voll, und alle diese Anschuldigungen heissen so: Meier-Graefe ist ein höherer Snob, ein Sans-Patrie, ein Französling aus Prinzip, ein Verführer der Nation und ihrer Jugend und hat die ganze Invasion, den ganzen Imitatorenkitsch auf dem Gewissen.

Meier-Graefe ist aber der Schriftsteller, der eindringlich wie kein zweiter in die Genealogie der modernen Malerei hineingesehen hat. Er kam zu dem Resultat, dass die französische Malerei seit dem Verfall der italienischen und der spanischen Renaissance in der europäischen Malerei die Führung hat. Das war eine wissenschaftliche und eine Geschmackseinsicht, die sich jenseits aller nationalen Grenzen vollzog und ausschliesslich stilkritische Orientierung suchte. Meier-Graefe hat freilich das Unglück, glänzend zu schreiben. Wäre seine Sprache akademisch, so wäre er vermutlich einwandfrei. Aber nun ist er anders. Und daher vermöbelt man ihn. Man nimmt sich die Mühe nicht, das zu erwerben, was er bietet. Er ist zu anstrengend — sogar für die metaphysischen

Gemüter des Nordens. Meier-Graefes Epigramme, die für einen Moment gelten, werden für die Ewigkeit festgenagelt. Spitzen werden plattgeschlagen. Worte, die nur durch einen hochnuancierten Timbre, vielleicht nur in der Vibration des Gedankens Geltung haben, werden buchstäblich verstanden. Parabeln werden als Realitäten aufgefasst. Sanguinische Plötzlichkeiten machen den Bedächtigen, der immer das sauber ausgewogene Relative will, höchst misszufrieden. Überschwang, der einer höchst sensiblen, nervösen Kapazität unvermeidlich ist und sich aus der überwältigenden Stärke, ja Ausschliesslichkeit der Impressionen des Augenblicks ergibt, ist den Besänftigten, Gleichmässigen, ist dem tüchtigen Mittelstand verhasst. Dieser Schriftsteller, dem Deutschland und die kunstgeschichtliche Weltliteratur Ungeheures danken, ist den anderen — die von ihm lernen könnten — so zuwider, dass sie die Dinge umgehen, die auch in ihren Augen für ihn sprechen müssten. Wer liest Meier-Graefes „Jungen Menzel"? Wer wagt es denn, an seine monumentale Marées-Monographie heranzugehen, in der Meier-Graefe die Kraft seiner besten Jahre verbraucht und die extremste philologische Akribie leistet?

O nein — die nationale Mittelstandspolitik weiss auch nichts davon, dass Meier-Graefe seinen Cézanne in den „Impressionisten" von 1907 mit den Worten schloss:

„Das Zeichen könnte trügen. Sind wirklich alle diese jungen Leute, die sich kaninchenhaft vermehren, seine Jünger? Ich zweifle nicht an ihrer Ehrlichkeit, denn es fehlt jede Möglichkeit des Gegenbeweises. Sie teilen mindestens dies mit seinem Geschicke, blutwenig zu verkaufen. Aber handelt es sich hier nicht etwa um eine mehr oder minder generöse Massensuggestion? Gewiss gibt es in Cézanne einen objektiven Bestandteil, der bestimmt ist, zur Tradition zu werden. Ihn sah er vor sich, wenn er sich über die konstante Ablehnung seiner „Methode" den Kopf zerbrach. Es ist die Lösung der Form, die Kultur des Auges, das sich auf Differenzen einübt, die Empfänglichkeit für verborgene Reize der Atmosphäre. Zweifellos stehen die gegenwärtigen Nachfolger diesen Dingen nicht fremd gegenüber. Cézanne hat die Sinne vieler Menschen verbessert, so wie Signac oder

vorher Manet. *Was einem bange machen kann, ist das Stereotype dieses Resultats. Man sieht dieselben Farben, dieselben Flecken immer wieder und stösst auf Wiederholungen von Zufälligkeiten des Meisters* — wie z. B. seine bekannten freigebliebenen Stellen der Leinwand —, die man sich ohne Annahme allzuenger Nachahmung nicht deuten kann. Ich habe den Eindruck, dass viele dieser Jünger dem Meister nicht ganz gerecht werden. Gewiss hat Cézanne ein paar Harmonien erfunden und oft wiederholt. Aber wäre das sein ganzes Verdienst, so stände er wenig höher, als der geschickte Damenschneider oder Hutmacher, der neue Farbenkombinationen — und zwar sogar jedes Jahr mindestens eine — erfindet. Gewiss hat er die Form aufgelöst. *Aber man irrt sich, wenn diese Tatsache zu der Vermutung führt, es genüge, unausgegorene Formen auf die Leinwand zu bringen. Unter dem Erfolg Cézannes und aller Impressionisten verbirgt sich eine unübersehbare Gefahr.* Sie stürzten Traditionen, um neue aufzurichten, konnten nicht anders, wenn sie siegen wollten, und jeder erwies an seinem Werke die näheren Gründe seiner besonderen Tat. Solche Revolutionen lassen Erschütterungen zurück, die sich erst langsam verlieren müssen, um das Resultat zu festigen . . . Fände Frankreich nach den grossen Erschütterungen nicht einen Moment der Ruhe, um das Eroberte zu sichten und zu nutzen, so ginge es trotz allen Heldenmutes seiner grossen Führer rettungslos zugrunde . . . Der Bourgeois Cézanne ist für den gesinnungstüchtigen Bohémien die gefährlichste Suggestion. Man nimmt einen deduzierten Geschmackswert für das Wesen und seine kalte Konsequenz für feurige Zerstörungswut. Vergessen wir nicht, dass er Mystiker war. Solche Leute pflegen, wenn sie zünden, ganze Massen in Brand zu stecken, aber was sie mitteilen, ist nicht der Glaube ihrer grossen Seele, sondern Fanatismus. Die Keuschheit ihrer Visionen wird von der Propaganda in groben Nutzen umgemünzt. Vergessen wir nicht, dass die Seele dieses Künstlers mit ihren unentwirrbaren Widersprüchen einzig war. Man denke sich Greco in hundert Exemplaren. Auf was wir hoffen müssen, ist nicht die Aktualität, nicht die vorschnell formulierte Manier des grossen Meisters, sondern — der nicht geborene Velasquez, der diesem Greco unserer Tage winzige Teile nimmt, um sie mit eigenem Wesen zu neuen Werten umzuschmelzen. Dann mag nach einem neuen Umlauf wieder ein Visionär dem Spiel der Enkel von weitem zuschauen und daraus in der Einsamkeit eine neue Mystik dichten."

Was verschlägt's? Die Mittelstandspolitik geht lieber zu Wirtschaftsziffern, wenn sie auch nichts damit anzufangen weiss.

Vinnen, der Statistiker, ist ein Schauspiel. Vinnen erwähnt, dass Deutschland 1909 etwa für 20 Millionen Mark Zeichnungen und Gemälde importiert, aber nur für 12 exportiert habe. Und er ist nationalökonomisch ausser sich. War nicht vor 300 Jahren der Colbertismus modern, der alles Heil von der günstigen Handelsbilanz erwartete und den Staat ruiniert sah, in dem die Einfuhrziffer die Ausfuhrziffer überstieg? Was kümmert den Maler Vinnen der heutige Stand der Nationalökonomie? Was kümmert ihn die nationalökonomische Kinderlehre, die da sagt, dass es der kompletteste Unsinn ist, die Vergleichung von Ausfuhr und Einfuhr auf einen Sondergegenstand wie die Kunst zu beschränken?

Vinnen, der statistische Bönhase, fährt fort. Und merket, Völker! Der ganze Spektakel mündet bei der erschütternden Notiz: Oesterreich exportierte für 9 Millionen nach Deutschland, die belgischen und holländischen Niederlande exportierten für 2,8, Frankreich exportierte für 2,7. Tant de bruit pour une omelette. Cassirer fügt hinzu, dass an der französischen Ausfuhr, die nach Deutschland geht, die Impressionisten jährlich etwa mit einer halben Million beteiligt sind.

Es kommt schöner.

Vinnen teilt mit, dass auf zwölf internationalen Kunstausstellungen, die auf deutschem Boden stattfanden, durchschnittlich je 230 000 Mark fremden Werken zuflossen und dass auf zwei internationalen Ausstellungen, die in Chicago und Melbourne stattfanden, deutsche Künstler jeweils nur etwa die Hälfte jener Bruttosumme herausbrachten. Das ist schlagend. Wir müssen künftig doch ebensoviel herausbringen wie alle anderen Nationen zusammen! Ja — die nationalökonomischen Talente des Mittelstandes!

Es ist genug. Die Organisation des Protestes richtet sich durch sich selber. Vinnen, der keine ,,Massenbewegung" wollte, bekam weder Liebermann, noch Corinth, weder Slevogt, noch Gaul, weder Kardorff, noch Klimt.

Ich muss nun doch ein bisschen unterscheiden. Es stehen immerhin Namen wie Weisgerber, Lamm, Kuehl, Kollwitz,

Feldbauer, Zügel in der Broschüre. Das ist der Vorteil der Präzisionslosigkeit dieses Protestes. So konnten viele eine im Grund vielleicht individuelle Verstimmung aussprechen, die sich bei einer zielklaren Aktion wahrhaft nutzbar gemacht hätte und nun in einer allgemeinen Trübheit versinkt.

Ein Aktionsprogramm müsste sich auf zwei grosse Gesichtspunkte gründen: auf einen ästhetischen und einen ökonomischen.

Der ästhetische würde besagen, dass kunstgeschichtliche Entwicklungen ihre immanente Logik haben und dass die an den jüngsten Franzosen inspirierte Malerei jenseits der individuellen Missgriffe ihre starke überpersönliche Linie hat — eine Linie, die zu einem neuen Stil führen wird. Auch in dem Frankreich Watteaus, Chardins, Fragonards, Pigalles, Houdons gab es zahllose Nieten. Und doch war jene Entwicklung im ganzen so glänzend, dass ein Mann, den unsere Nationalen nach Bedarf zum Deutschen Heros machen, Friedrich der Zweite, offen zugestand:

„Wir sind nicht einmal Böotier: wir sind noch schlimmer als eine hölzerne Rampe in einem nördlichen Kreuzgang Deutschlands an den Ufern der Ostsee ... Die Franzosen übertreffen alle anderen Nationen an Geschmack, und ich stelle mich gern unter ihre Fahne, sobald es auf Feinheit der Unterscheidung und auf eine scharfsinnige und kritische Wahl zwischen dem wirklich Schönen und seinem blossen Scheine ankommt.“

So sprach der alte Fritz. Und er schlug die Franzosen bei Rossbach — und sammelte Watteau.

Aber deutsche Zeitgenossen halten es — wiewohl mit starken Verwahrungen — für dringlich und für delikat, einen Franzosenschwindel zu befehden, der uns nichts bedeutet. Gerade einen Franzosenschwindel — als ob uns weder englischer noch italienischer Kitsch verfolgte.

Der ökonomische Gesichtspunkt würde besagen, dass es darauf ankommt, durch wirtschaftliche Künstlerorganisationen,

die den Arbeitergewerkschaften nachzubilden wären, und durch Organisationen der Galerieverwaltungen den unverdienten Wertzuwachs, den Bilder den Händlern vermitteln, in sachlichem Mass der Allgemeinheit zuzuführen. Diese Forderung bestreitet nicht im mindesten, dass innerhalb des privatkapitalistischen Kunsthandels persönlich noble Erscheinungen existieren. Es handelt sich aber um Systeme, nicht um Personen.

Van Gogh hat einmal — wie seine Kunst eines Tages sicher als ein höchst sozietärer Stil begriffen werden wird — die Idee einer ökonomischen Künstlerphalanx formuliert. Man findet den primitiv gefassten Gedanken in Goghs Briefen*).

Wenn unsere Künstler begreifen wollten, dass auch ihr Schaffen in der sozialökonomischen Gesamtkultur unserer Zeit wurzelt! Dass selbst der Stil einer Kunst mit der sozialökonomischen Struktur der Zeiten korrespondiert!

Dann würde der Protest, der jetzt nur ein Durcheinander vager Empfindungen bedeutet, sich zu einer positiven Waffe, zu einer Zukunft bereitenden Handlung verdichten.

Wir leben nicht mehr in den relativ verkehrsarmen Zeiten, in denen sich örtliche Stile zu schroffer Eigenart entwickelten — in denen aber immerhin Rogier nach Italien, Jan van Eyck nach Spanien gelangen konnte. Wir leben nicht mehr in der Zeit des alten Brueghel, der ein geschichtliches Recht besass, sich abzuschliessen.

Die Stilunterscheidungen sind heute nuancierter. Der kosmopolitische Gehalt künstlerischer Problematik ist grösser.

Und der Mittelstand wird in diese Problematik hinaufwachsen müssen oder untergehen.

Harry Graf Kessler, Weimar:

Deutschland und die Auslandskunst.

Die ganze Broschüre des Herrn Vinnen steht auf zwei Behauptungen: erstens, die dummen deutschen Sammler bezahlten für französische Bilder höhere Preise als die offen-

*) In der Ausgabe bei Bruno Cassirer S. 58, 66, 79, 100.

bar, nach Herrn Vinnen, kunstverständigeren Franzosen; zweitens, diese Preise für französische impressionistische und nachimpressionistische Bilder stünden in keinem Verhältnis zu denen, die deutschen Künstlern bezahlt würden. Beide Behauptungen sind falsch; und da sie sowohl den Ruf der deutschen Sammler wie die Wertung der deutschen Künstler zu schädigen geeignet sind, muss ihnen widersprochen werden.

Für Renoirs „Mme. Charpentier" hat das Metropolitan-Museum in New York in öffentlicher Auktion in Paris über 80 000 Francs bezahlt; kein Renoir ist je für einen gleich hohen Preis nach Deutschland verkauft worden. Für ein Frühbild von Monet hat ein Moskauer Sammler 50 000 Mark bezahlt; weit mehr, als je irgendein deutscher Privatmann oder ein deutsches Museum für einen Monet. Für Cézannes „Küstenlandschaft bei Marseille" hat der bekannte Rembrandtsammler Havemeyer in New York, wohl ehe noch der erste Cézanne nach Deutschland kam, bereits 20 000 Francs gegeben; und Monsieur Pellerin in Paris hat vor kurzem erst einen Cézanne für 50 000 Francs erworben, während Cézannes „Kartenspieler" in derselben Sammlung vor Jahren 45 000 Francs gekostet haben. Nach Deutschland ist wohl nie ein Cézanne für mehr als 30 000 Mark verkauft worden. Ebenso ist wohl der höchste Preis für einen van Gogh von dem Moskauer Sammler Szukin gegeben worden. Schliesslich, für Degas sind die Preise in Paris so hoch, dass sie gegen deutsche Sammler offenbar prohibitiv gewirkt haben. Soviel ich weiss, ist nur ein Werk ersten Ranges von Degas in Deutschland, während in Paris für solche erstklassigen Degas Preise, die um 100 000 Francs schwanken, gegeben werden. Die Behauptung, dass deutsche Sammler in Paris als die Dummen Sonderpreise zahlten, ist also aus der Luft gegriffen.

Und ebenso steht es mit der anderen Entdeckung des Herrn Vinnen, dass französische Bilder in Deutschland im allgemeinen teurer bezahlt würden als deutsche. Genau das Gegenteil ist nämlich der Fall. Wenn Renoir einmal 80 000, und verschiedene Degas Preise gebracht haben, die sich in der Nähe von

100 000 Francs halten, so hat dafür, wie man sagt, Herr v. Kaulbach in München für seine Porträts der Familie Rockefeller 800 000 Mark, also etwa 1 Million Francs, erhalten. Aber um von diesen Höhen herabzusteigen. Klinger, Liebermann, Trübner, Leibl, Stuck sind Maler, deren Preise sich im Durchschnitt mindestens auf der gleichen Höhe halten wie die von Monet, Renoir, Cézanne, van Gogh; und gewiss sind für Bilder von Menzel und Böcklin in den letzten Jahren Summen gezahlt worden, die die der höchstbezahlten Impressionisten übertreffen: ich erinnere nur an den Preis, um den Menzels „Théâtre Gymnase" von der Nationalgalerie erworben werden musste.

Es handelt sich eben gar nicht um Nationalität, sondern um Qualität. Herr Vinnen soll die Preise, die er für seine Bilder erhält, nicht bloss mit denen von Cézanne oder van Gogh, sondern auch mit denen von Liebermann und Trübner vergleichen; dann würde er vielleicht zu einer etwas richtigeren Auffassung der Gründe und Ursachen für die von ihm so peinlich empfundene Marktlage gelangen.

Auf diesen Aufsatz, der im „Berl. Tageblatt" erschien, erwiderte Professor Meyerheim, dem dann Graf Kessler an derselben Stelle antwortete:

Herrn Professor Meyerheims Erwiderung (siehe Nr. 234 des „Berliner Tageblatt") zwingt mich zu einer Antwort, da sie die von mir als falsch erwiesene Behauptung wiederholt, dass wir Deutsche die fremden, insbesondere die französischen Kunstwerke teurer bezahlten als unsere eigenen deutschen. Herr Professor Meyerheim sagt: „Die höchsten für Menzels Werke bezahlten Preise reichen noch lange nicht an die Unsumme heran, die in Deutschland für die roh skizzierten" (usw. usw.: ich erlasse dem Leser die Beiwörter) „Schöpfungen eines Manet ausgegeben wurden", und: „Es hat etwas Beschämendes für uns Deutsche, dass unsere Grossen so wenig geschätzt werden".

Nun hat der preussische Staat gleich nach Menzels Tod für den Ankauf Menzelscher Werke der Nationalgalerie 1 400 000 M. zur Verfügung gestellt, und soweit unsere Kenntnisse in der Kunstgeschichte zurückreichen, ist noch nie und nirgends eine ähnlich hohe Summe beim Tode eines Meisters für sein nachgelassenes Werk bezahlt worden. Aber der preussische Staat, der auch sonst nicht für einen Verschwender gilt, musste diesen Preis bezahlen, wenn er sich die Werke sichern wollte. Warum? Weil die Sammler, nämlich die von Herrn Professor Meyerheim viel geschmähten deutschen Sammler, bereit waren, diese Summe zu bezahlen, um dem Staate diese Werke zu entreissen. Weit entfernt, dass unsere Grossen, wie Professor Meyerheim sagt, von uns „so wenig geschätzt würden", liegt die Sache umgekehrt: es lässt sich zahlenmässig nachweisen, dass wir für die Bilder unserer Maler, und insbesondere Menzels, Preise bezahlen, wie sie in keinem anderen Lande und zu keiner anderen Zeit für Werke von lebenden oder jüngst verstorbenen Malern je bezahlt worden sind.

Damit erledigt sich auch Professor Meyerheims Vergleich zwischen den Preisen von Menzel und Manet. Denn ganz gewiss sind in Deutschland alles in allem für sämtliche hierher verkauften Bilder von Manet nicht anderthalb Millionen bezahlt worden; das ganze für Manet in Deutschland ausgegebene Geld reicht „noch lange nicht" an die Summe jenes grossen Menzelkaufs heran.

Ich wiederhole: wenn Bilder von Manet oder Cézanne heute in Deutschland gern gekauft und hoch bezahlt werden, so liegt das nicht an einer Überschätzung der französischen Kunst, sondern an einer wachsenden Schätzung der malerischen Qualität überhaupt; und diese Tendenz kommt nicht bloss jenen Fremden zugute, sondern ebenso, und sogar noch mehr, deutschen Meistern des rein Malerischen, wie Menzel, Leibl, Trübner, Liebermann. Anekdotenmaler und allerlei Halbtalente leiden unter dieser Marktgestaltung; aber es ist schwer zu sehen, wie ein öffentliches Interesse an ihrer höheren Honorierung sich konstruieren liesse.

Unter all denen, die Sie in der Streitfrage, die bei deutschen Malern und Bildhauern angesichts der Konsequenzen der Einführung französischer Malerei in Deutschland, die wir einfachheitshalber ,,impressionistisch" oder ,,néo impressionistisch" benannt haben, aufgeworfen wurde, zur Äusserung ihrer Meinung aufgefordert haben, bin wohl ich der wenigst unparteiische Richter. Einesteils habe ich selbst zu viel zu dieser Einführung beigetragen, um unparteiisch zu sein, andernteils bin ich zu leidenschaftlich eingenommen für diese französische Malerei und Bildhauerei, deren gefährliche Einflüsse Herr Vinnen verkündet, um in dieser Sache irgend etwas auch nur halbwegs Vernünftiges anzuhören. Wenn jemand so leidenschaftlich überzeugt ist wie ich von den Werken von Degas, Cézanne, Monet, Renoir, urteilt er nicht mehr oder nur sehr schlecht, denn er endet immer mit Beweisen, die seiner Leidenschaft recht geben.

Und das, des Teufels, kommt für meine Leidenschaft in Betracht. Die Generation unserer jungen Maler, kann, ohne den ihnen eigenen individuellen oder nationalen Eigenschaften etwas zu vergeben, nur profitieren von den Ausdrucksmitteln und dem Wesen der Empfindung, die nach meiner Überzeugung unübertroffen dastehen. Oder wollen Sie, dass ich mich über die Lage aufrege, in die der Protest Vinnens die Bilderhändler gebracht hat. Wenn auch einige von ihnen zufälligerweise ihren Vorteil beim Verkauf von Kunstwerken von wirklichem Kunstwert gefunden haben, so bedeutet dies nur, dass unsere Propaganda nicht umsonst war und es steht zu verzeichnen, dass das Geschmacksniveau des Publikums gestiegen ist. Aber glauben Sie nur nicht, dass, wenn die Dinge sich änderten, der Händler nicht sich dahin wendete, wohin ihn sein Vorteil zieht, denn es liegt in der Natur des Geschäftsmannes, dass er seinen Vorteil wahrnimmt, wo er ihn findet.

Oder werden Sie mir einwenden: ,,Ihre Leidenschaft sollte sich der Schwierigkeiten annehmen, die der Protest der Gemeinde Vinnens den Galeriedirektoren geschaffen hat, deren

Ankäufe französischer Kunstwerke nun abnehmen oder gänzlich unterbleiben werden?" Meine Auffassung geht dahin, dass Gemälde meist zu früh in Museen enden. Ich bin überzeugt, dass ein modernes Bild, aufgehängt in einem Museum, bevor es anderswo seinen höchsten Grad an Kraft und Intensität des Ausdrucks erreicht hat, diesen dort niemals mehr finden wird. Kein Werk alter Kunst hat seine Patina im Museum erlangt, wo nur eine Restaurierung es unfehlbar bedroht. Diese früheren Kunstwerke erwarben ihre Patina zu der Zeit, als ihre Wirkung ihren höchsten Grad erreichte, in der Umgebung und durch die Menschen, die sie ihrer Zeit einverleibten, die sie widerspiegelte, alles, was diese Menschen aus der Gegenwart zogen, die Art, sie zu verstehen, sie zu lieben und sie wiederzugeben. Angesichts unseres Lebens, nahe bei uns, als Zeuge unserer Existenz, ihren Sitten und Ereignissen, in den Räumen selbst, wo wir leben und deren Stil und Atmosphäre wir bestimmen, erlangt ein Kunstwerk seine endgültige Ausdrucksfähigkeit. Aber dies ist ein Punkt, der, scheint mir, nicht entwickelt werden sollte in einer Rundfrage betreffs die Meinungen des kunstliebenden deutschen Publikums zugunsten oder zuungunsten der Werke französischer Malerei und Bildhauerei.

Sie sehen, wohin meine Leidenschaft mich treibt, weitab von der Streitfrage, welche so unnötigerweise von Herrn Vinnen heraufbeschworen wurde.

Ich für meinen Teil bestehe nur darauf, dass meine Leidenschaft mir bleibt, und ich möchte sie von allen Erwägungen fernhalten. Und was den Protest selbst betrifft, wäre er auch noch so umfassend, so wird er niemals verhindern können, dass ein Kunstwerk den Platz einnimmt, der ihm in der Wertschätzung derjenigen zukommt, die das Kunstwerk um seiner selbst willen und als Kunst an sich lieben.

Soviel ich weiss, hat es noch nie an Mut und Begeisterung gefehlt, um den verkannten Künstler und ungerecht beurteilte Kunstwerke zu verteidigen, hat es auch noch nie an Geld gefehlt, um für Museen den Ankauf dieser Kunstwerke zu ermöglichen, über die inzwischen die Zeit ein feststehendes Urteil bilden konnte.

Im Grunde, was sind es für Vorwürfe, die uns die Protestler machen, was werfen sie den Händlern und Museumsdirektoren vor? Uns — unsere Leidenschaft, den Händlern — die hohen Preise, die sie fordern, den Galeriedirektoren — ihren Eifer, zu hohen Preisen zu kaufen.

Wenn diese selben Protestler öffentlich protestiert hätten gegen das Publikum, welches besonders Mittelmässiges besonders liebt und es zu grossen Preisen kauft, wenn sie sich gegen jene Händler gewendet hätten, die mit dieser Ware eben dies Publikum versorgen und gegen die Direktoren moderner Museen, die um die Säle anzufüllen, mit Gold aufwiegen, was unsere Zeit an hervorragend minderer und anspruchsvoller Unbedeutung hervorbringt, wenn sich die Protestler wenigstens gegen die schlechte Malerei und Bildhauerei irgendwelcher Herkunft gewendet hätten, so könnte ich ihre Reden ernst nehmen. Warum verbinden sie sich nicht erst gegen schlechte Kunst, bevor sie einmütig versuchen, das Gute und Beste auszuschliessen.

Weimar. Prof. **Henry van de Velde.**

Mein erster Eindruck der Vinnenschen Broschüre war das Bedauern der neuen Verstimmung zwischen Deutschland und Frankreich, die dieser zwecklose und teilweise masslose Protest hervorrufen würde und inzwischen hervorgerufen hat. Der Vorstand des Salon des Indépendants und des Salon d'Automne fühlen die Kränkung; letzterer um so mehr, da unter den Protestierenden sich etwa 20 Münchner Künstler finden, die der Herbstsalon, der die junge, werdende Kunst Frankreichs vertritt, im vorigen Jahre so gastfrei und liebenswürdig wie nur denkbar bei sich aufgenommen hat. Eine undankbarere Antwort für eine genossene Gastfreundschaft lässt sich kaum finden.

Die meisten Einzelheiten des Protestes, die Vinnen und seine Freunde ins Feld führen, sind hinfällig. Aus oberflächlichen Statistiken werden naive Trugschlüsse gezogen. Dass nur minderwertige französische Bilder nach Deutschland ver-

kauft werden, entspricht nicht den Tatsachen; denn die Bilder, die sich ehedem in den Sammlungen von Blot, Chéramy, Ackermann, Viau, Bernstein, Fayet, Pellerin u. a. befanden, sind nach dem massgebenden Urteil der führenden Künstler und Kunstfreunde in Frankreich und Deutschland klassische Meisterwerke. Wenn sie aber zum Teil von unseren Landsleuten mit hohen Preisen bezahlt worden sind, so ist das nur ein Beweis dafür, dass die Propaganda für französische Kunst in Deutschland nicht früh und energisch genug einsetzte und dass das Verständnis für französische Kunst zu spät bei uns geweckt wurde, zu einer Zeit, wo auch in Frankreich der Wert jener Bilder schon erkannt und festgelegt worden war. Darum haben wir allen Grund die Propaganda für die französische Kunst der Gegenwart um so eifriger zu betreiben, damit eine solche Konstellation nicht noch einmal eintritt, damit die Deutschen moderne französische Bilder kaufen, solange sie zehn- bis zwanzigmal billiger sind als Bilder von Stuck, Keller, Kaulbach, Samberger und Vinnen.

Die schärfsten Proteste erheben sich gerade gegen die Propaganda, die die deutsche Kritik in den letzten Jahren für die jüngste französische Kunst, die sich im Herbstsalon gruppiert, eingeleitet hat. Wir können Herrn Vinnen aufrichtig dankbar sein, dass er uns in dieser Propaganda unterstützt. Der gute Erfolg seiner Broschüre ist darin zu sehen, dass sein heftiger und vielfältiger Protest unmittelbar die Augen aller Deutschen auf die jungfranzösische Kunst gelenkt hat. Hunderte, Tausende, die bisher indifferent erschienen, beginnen plötzlich sich für die verpönte Kunst Jungfrankreichs zu interessieren. Und wir haben Gelegenheit, ein Wort über diese Kunst zu sagen. (Wenn ich ein Münchner Kritiker wäre, würde ich behaupten, Herr Vinnen wäre von allen welschen und Berliner Kunsthändlern bestochen worden, um diese Schrift herauszugeben.)

Warum wir die französische Kunst lieben? Weil sie naiv und direkt ist, weil sie Augenkunst ist, weil sie sich unmittelbar in Farben und Linien ausspricht im Gegensatz zur deut-

schen, die so häufig ins Romantische, Symbolische, Literarische und Illustrative gleitet. Ich sehe nur graduelle Unterschiede zwischen Defregger und der jungen Münchner dekorativen Schule, aber keinen Unterschied im Kunstwollen, d. h. in den Malereien des Jüngeren nicht die Manifestation eines neuen Weltgefühls. Wenn es von Schwabing nach Paris herüberschallt, dass die Kunst eines Cézanne zu wenig konstruktiv wäre, um Nachfolger haben zu können, so berührt uns das hier wie ein Windhauch unschuldigster Ahnungslosigkeit. Gerade weil diese Kunst auf der rein konstruktiven, typisierenden, abstrahierenden Linie der französischen Tradition liegt, hat sie Entwicklungsmöglichkeiten, die sich hoch über Karl Vinnens Haupt ebenso weit dehnen wie von Poussin zu Cézanne. Und was uns diejenigen, die sich von dieser Tradition losringen wollen, teuer macht, ist ihr inbrünstiger Suchergeist, ist ihr Mut, die edle lateinische Form zu sprengen, sich im Chaos zu verlieren, um aus ihm eine neue Formenwelt zu schöpfen. Wir Deutschen zeugen besonders gerne von dem grossen und ergreifenden Schauspiel, das uns Malerei, Plastik und Dichtkunst im heutigen Frankreich bieten, weil wir darin ein metaphysisches Wollen erkennen, das durch die Befruchtung besten germanischen Empfindens gewachsen ist. Wir zwingen niemand, mit uns diesem Schauspiel beizuwohnen. Aber die Freiwilligen melden sich täglich in grösseren Scharen. Aus der Gruppe wird eine Gemeinde. Und die Vinnenschen Proteste verhallen im Leeren.

Paris. **Otto Grautoff.**

Karl Vinnen, ein Maler der jüngeren Worpsweder Gruppe, hat einen soeben bei Diederichs in Jena erschienenen Protest verfasst, dem sich etwa 120 deutsche Künstler und Kunstschriftsteller — erfreulicherweise sind fast keine Kunsthistoriker darunter — mit mehr oder weniger ausführlichen Zustimmungen angeschlossen haben. Der ohnedies mehr temperamentvolle als logische Protest Vinnens wird durch die Zutaten dieser

vielen Köche nicht klarer und der erste Eindruck der kleinen Schrift ist mehr der eines lange zurückgehaltenen Stossseufzers, einer allgemeinen Verdrossenheit und Unzufriedenheit. Und weil man sich immer freuen muss, wenn deutsche Künstler in etwas einig sind und ein Solidaritätsgefühl bekunden, hat man anfangs nicht übel Lust, mitzuprotestieren, nur möchte man etwas genauer wissen, worum es sich handelt. Zergliedert man sich die Jeremiade, so kann man, glaube ich, drei hauptsächliche Klagepunkte feststellen: 1. Eine mächtige Organisation Pariser und Berliner Kunsthändler zwingt mit Hilfe der ihnen verbündeten Kunstschriftsteller dem deutschen Volke Bilder französischer Meister des neunzehnten Jahrhunderts zu ungeheuren Preisen auf, so dass diese enormen Summen der deutschen Kunst verloren gehen. 2. Diese Bewegung wird dadurch gefördert, dass die Leiter sämtlicher deutscher Galerien gleichfalls an dieser Überschätzung französischer Kunst leiden und dass zahlreiche Kunstschriftsteller die jüngsten Franzosen und die ihnen nacheifernden jungen deutschen Künstler über Gebühr preisen. Diese aber — damit sind wir beim dritten Punkt angelangt — begnügen sich damit, blosse Nachahmer der Franzosen zu sein; ja, sie sprechen überhaupt aller guten Tradition Hohn, sie wollen nichts lernen; die Jugend ist degeneriert und unfähig.

Das sind harte Vorwürfe, die wohl wert sind, dass man sich mit ihnen beschäftigt, wenn eine so stattliche Gruppe angesehener Künstler sie erhebt; noch dazu Künstler, die den verschiedenen Secessionen angehören, die sich über den Vorwurf reaktionärer Kunstrichtungen erhaben fühlen und die mit ehrlicher Einmütigkeit bekennen, dass sie alle viel von den französischen Meistern des neunzehnten Jahrhunderts gelernt haben. Dass die französische Malerei von der Schule von Barbizon bis etwa Monet von der grössten Bedeutung für ganz Europa war, darüber ist ganz Europa einig, nur unter den Zulukaffern mag es diesbezüglich noch abweichende Ansichten geben. Dass also öffentliche Galerien, die ein Bild von der gesamten Kunstentwicklung zu geben trachten, solche

Bilder erwerben wollen, ist selbstverständlich und tatsächlich wetteifern darinnen alle Sammlungen nicht nur Deutschlands, sondern auch Englands, Amerikas, Ungarns, Rumäniens, wahrscheinlich auch Bulgariens und Montenegros, nur Österreich ist von dieser Infektion ziemlich frei geblieben. Auch Vinnen hat für den schönen Monet gestimmt, den die Bremer Kunsthalle erworben hat und würde es gegebenenfalls wieder tun; woran er und seine Anhänger eigentlich Anstoss nehmen, sind die Preise, die wesentlich höher sind als die deutscher Bilder ersten Ranges und daran sei eben jener Trust der Kunsthändler und Kunstschriftsteller schuld.

Die Preise von Kunstwerken bestimmt der Weltmarkt; wenn man jene Bilder besitzen will, muss man sie so bezahlen, wie sie gelten. Denn in der Tat wurde die umgekehrte Methode lange genug befolgt; die europäischen Sammlungen haben jahrzehntelang die mässig hohen Preise für Corot oder Millet nicht bezahlen wollen, die Folge davon ist, dass neun Zehntel ihrer Bilder nach Amerika kamen und die wenigen noch übrigen jetzt um so höhere Preise erzielen. Auch der Kunsthandel hat ja moderne Formen angenommen; aber dass die Preise durch Börsenmanöver in die Höhe getrieben werden, beweist doch nichts gegen die Bilder, beweist doch nur, dass sie in ähnlicher Weise tatsächliche Werte darstellen wie Weizen oder Skoda-Aktien, mit denen ähnliche Operationen möglich sein sollen.

Dass auf diese Art der Gewinn dem Kunsthändler zufällt und er Zehntausende, vielleicht Hunderttausende für Bilder erhält, deren Schöpfer sich vor Jahrzehnten mit ein paar hundert Frank begnügen musste, mag bedauerlich sein, aber daran ist nichts zu ändern. Und so mag dem Kunsthändler das grosse Risiko, das er jedesmal läuft, wenn er mit Zukunftswerten operiert, angerechnet werden. Durand-Ruel, der bekannte Entrepreneur der modernen Pariser Malerei, hat zweimal Konkurs gemacht, weil er die Schnelligkeit der Entwicklung überschätzt hatte und die vielen Manets und Monets, deren späteren Wert er mit seltenem Scharfblick erkannte, noch unverkäuflich waren. „Unter den grössten Aufregungen und Anstrengungen

hielt er sein Geschäft aufrecht, ein einziger Missgriff hätte ihm oft verhängnisvoll werden können. Es war keine Kleinigkeit, täglich die Vorwürfe des gebildeten Berlin anzuhören, dass er mit diesem Zeuge dem niedrigsten Sensationsbedürfnis diene; dass er solchen Unsinn ausstelle und ernsten Menschen zumute, sie für echte Kunst zu nehmen. Wohlwollende nahmen ihn wohl vertraulich beiseite und erklärten gönnerhaft, sie könnten es ja dem Familienvater nicht übelnehmen, wenn er Geld verdienen wolle; nur solle er doch so ehrlich sein, wenigstens im Freundeskreise zuzugeben, dass er selbst nichts von dem Schwindel halte." Nicht von Durand-Ruel ist hier die Rede, der in lasterhaften französischen Impressionisten spekuliert, sondern Cornelius Gurlitt erzählt es von seinem Bruder, dem Berliner Kunsthändler Fritz Gurlitt, der sein Geld in braven Böcklinschen Bildern anlegte und zwischen den unverkäuflichen Bildern schlief, die heute den Stolz der deutschen Museen bilden. Denn schliesslich sind die Böcklins zu recht stattlichen Preisen bezahlt worden, zu Preisen, die sie heute nicht mehr erzielen würden, denn die Preise für Böcklinsche Bilder sind zuletzt auffallend zurückgegangen.

Hier ist eine Hauptfrage dieser finanziellen Erwägungen gelegen. Werden die französischen Bilder ihren jetzigen hohen Marktwert behalten; laufen die Galeriedirektoren und Sammler, die solche Bilder kaufen, nicht Gefahr, dass diese Schätze ihren Wert verlieren? Wir können das mit einem Rückblick auf die Entwicklung der letzten Jahrzehnte beantworten; er lehrt uns, dass die Preise von Jahr zu Jahr gestiegen sind, dass niemals ein Rückschlag, ein Kurssturz eingetreten ist, und es lässt sich mit grösster Wahrscheinlichkeit vermuten, dass diese Bewegung noch weiter anhalten wird, weil die Nachfrage nach solchen Bildern immer mehr steigt und mit wachsendem Reichtum immer weiter steigen dürfte. Und Böcklin? Für ihn gilt das nicht, weil er für den Weltmarkt nie existierte, weil er aus ähnlichen Stimmungen, wie sie jetzt diesen Protest deutscher Künstler zeitigen, eine Zeitlang überschätzt worden ist; nicht weil er ein Deutscher war, sondern weil er nur ein Deutscher

war. Wir dürfen nicht verkennen, dass nationale Vorzüge genauer betrachtet oft internationale Mängel sind, dass das an einem Künstler das Deutsche ist, was nicht die ganze Welt zu würdigen vermag. Ob man es nationale Tugend oder Nationalfehler nennen mag, immer ist es eine Eigenschaft, die nicht der ganzen Menschheit eignet; nur was dieser gehört, kann von ihr gewürdigt werden und nur jene Kunstwerke kommen für die Allgemeinheit in Betracht, die über die national beschränkenden Züge hinaus wertvolle Qualitäten besitzen; Heimatkunst aber liegt schon auf dem Wege zum bloss volkskundlichen Interesse. Deshalb sehen wir Leibl, der nicht weniger deutsch ist als irgend jemand, fortwährend im Werte steigen und Böcklin fallen und deshalb ist auch der materielle Siegeslauf der grossen französischen Meister des 19. Jahrhunderts noch lange nicht zu Ende; sie haben so mächtig auf die ganze Entwicklung der europäischen Kunst eingewirkt, dass jedes Volk sie zu seinen künstlerischen Ahnherren zählen darf. Da dies so ist, haben die Leiter der öffentlichen Sammlungen nicht nur das Recht, diese Bilder zu den gegenwärtigen hohen Preisen zu kaufen, sondern sie handeln gegen Pflicht und Schuldigkeit, wenn sie es unterlassen. Derselbe Durand-Ruel, von dem ich früher sprach, stellte 1873 bei der Weltausstellung in Wien eine grosse Kollektion von Bildern französischer Meister von Corot bis Monet und Pissarro aus, von denen er nicht eines verkaufte; die Bilder, die damals ein paar hunderttausend Frank gekostet hätten, sind heute viele Millionen wert und würden eine Galerie ohnegleichen bilden. Die Nutzanwendung daraus mag sich jeder selbst ziehen.

Was von den öffentlichen Sammlungen gilt, hat auch für die privaten Bedeutung; denn auch dem privaten Sammler — besonders dem grossen Stils — wird man es nicht verdenken können, dass er von nationalen Gesichtspunkten absieht und das sammelt, was gerade als das Beste gilt. Gewiss haben solche Sammelmoden etwas Bedenkliches; aber dass jeder Leinwandfetzen zu hohen Preisen gekauft wird, der aus dem Atelier Monets oder Cézannes stammt, dass auch die talentlosen Nach-

ahmer und Nachbeter klingende Anerkennung finden, sind schliesslich unvermeidliche Begleiterscheinungen; denn jede Richtung führt neben Echtem und Starkem auch Falsches und Schwindelhaftes mit, das eine Zeitlang mit jenem verwechselt werden kann. Viel schlimmer ist es, wenn sich die Bewunderung für die grossen französischen Meister wahllos auf alles Französische überträgt und jeder Kitsch, wovon die Franzosen eine recht erkleckliche Quantität erzeugen, geschätzt wird, weil er französisch, am Ende gar pariserisch ist. Gegen diese gar nicht so seltene Art von Franzosenverehrung, auf deren Konto ein ziemlich stattlicher Prozentsatz der für Kunstwerke nach Frankreich gehenden Summen entfallen dürfte, möchte auch ich mich dem Protest Vinnens anschliessen.

Im übrigen aber bin ich dazu nicht imstande, denn ich muss mich zu jenen Kunsthistorikern zählen, die man jetzt so kurz und prägnant als Snobs zu bezeichnen pflegt; ich habe daher ein persönliches Interesse daran, einen Begriff näher zu untersuchen, der mich weit über mein Verdienst mit den Direktoren fast aller deutschen Galerien und den ersten Kunsthistorikern Deutschlands in eine Gruppe bringt. Wer sich irgendwelche leichte kunstgeschichtliche Kenntnisse zugezogen hat, der weiss, dass zu allen Zeiten eine Entwicklung existierte, die von einzelnen Künstlern getragen worden ist; gewiss haben nicht alle Künstler neue Probleme in Angriff genommen, gewiss haben viele ausgebaut, was andere begonnen, haben viele nur nachgeahmt, was andere gefunden. Aber die zur letzten Gruppe gehören, sind verschollen und vergessen; die Namen der Maler, die dreissig Jahre nach Raffael noch so malten wie er, die wie Michelangelo arbeiteten, als er längst im Grabe lag, sind nur den Spezialisten bekannt und ihre Werke lehren auch den gewissenhaftesten Galeriebesuchern das Gruseln und das Gähnen. Was von allen Zeiten gilt, gilt auch von heute; diejenigen, die heute Probleme verfolgen, die vor dreissig Jahren auf der Tagesordnung standen, werden verschollen und vergessen sein; ihre Namen wird man in den Lexicis vielleicht finden, für die Kunstentwicklung haben sie nie gelebt. Wer also, mit historischen

Kenntnissen behaftet, sich der Betrachtung der modernen Kunst zuwendet, kann nur für diejenigen Interesse haben, die die Entwicklung weiterführen, die neue Probleme angreifen und lösen und infolgedessen der grossen Menge noch nicht gefallen. Er erhält dafür den Titel Snob. Der Name ist neu, der Begriff ist alt; denn zu allen Zeiten gab es Leute, die infolge intensiver Beschäftigung mit der Kunst oder aus Instinkt einen feineren Sinn für die kommende Entwicklung besassen. Sie wurden, wie wir aus dem Urteil über die ersten Vorkämpfer Böcklins sahen, immer sehr verachtet und es wurde ihnen der Geschmack der kompakten Majorität als der allein richtige entgegengehalten; dieser ist in der Regel der der Snobs von vorgestern, wofür uns wieder das Beispiel Böcklins lehrreich ist.

Nun gibt es selbstverständlich neben den Trägern der Entwicklung eine grosse Anzahl von Künstlern, die in durchaus achtenswerter Weise an den Problemen ihrer Jugend weiterfeilen; ich glaube oft genug betont zu haben, wie hoch ich ihre Bedeutung einschätze. Aber der Kunstschriftsteller hat nichts über sie zu sagen; ihre Probleme sind dem Publikum geläufig, das an dem einzelnen Werke selbst Gefallen oder Missfallen finden soll. Hier kann die Kunstschriftstellerei, über deren Überhandnehmen der Protest mit Recht klagt, den Mund halten; denn ein solcher Zwang, über Dinge zu reden, über die nichts zu sagen ist, muss zu einer unleidlichen Bevormundung des Publikums und zu einem anmassenden Zensurenverteilen an die Künstler führen. Welche Anmassung der Kritik, über Künstler, deren Probleme, Ziele und Entwicklungslinien klar liegen, den Bakel zu schwingen, fertigen Künstlern gegenüber den Schulmeister zu spielen; welche groteske Komik liegt darin, wenn ein Herr Meier, Müller oder Tietze Lob und Tadel verteilt, ein Kunsthistoriker, der nicht malen kann, oder ein Maler, der auch nicht malen kann oder in den meisten Fällen ein Herr, der sich selbst zum Kunstkenner ernannt hat, eine Kunstausstellung etwa so beurteilt: Herr Adams ist heuer besser oder schlechter als im vorigen Jahr, Graf Kalckreuth kann nicht zeichnen, aber bei seinem Fleiss kann er es noch zu etwas bringen,

sehr brav ist heuer der Wollek, aber wie dieser Max Klinger zurückgeht! Kann man solche Dinge lesen, ohne schamrot zu werden, empfinden Künstler in solcher Form gespendetes Lob oder Tadel nicht gleichermassen als Schimpf? Und doch ist der Brauch so mächtig, dass er auch den Widerstrebenden umwirft.

Schriftstellerei über moderne Kunst hat wohl nur da einen Sinn, wo sie sich bemüht, dem Publikum eine neue Richtung zu erklären, sie ihm intellektuell näher zu bringen, damit es leichter ein künstlerisches Verhältnis zu ihr gewinne. Hier hat sie ihr Bestes geleistet und auch der Protest weiss davon zu erzählen, wie die Kunstschriftsteller vor zehn oder zwanzig Jahren Schulter an Schulter mit den Künstlern die Schlacht um die neue Kunst schlugen, wie grosse, freimütig anerkannte Verdienste sie sich damals erwarben; jetzt sind sie leider nur mehr Snobs, die nur für den untalentierten Nachwuchs eintreten? Ist es möglich, hier ernst zu bleiben? Kunstschriftstellerei ist gut und löblich, solange sie uns lobt; sie ist lästig und snobisch, sobald eine junge Generation der Gegenstand dieses Lobes wird.

Denn — das ist der Kern des ganzen Protestes — es ist eine neue Generation von Künstlern herangewachsen, die den künstlerischen Besitzstand der mittleren Generation gefährdet; auf diese Eindringlinge prasseln nun all die Vorwürfe des Mangels an Nationalgefühl, der Unfähigkeit, des Nichtlernenwollens, der Sensationssucht nieder, die einem guten Teil der Protestierenden noch im Ohr klingen müssen, so oft wurden sie ihnen von denen zugerufen, mit denen sie jetzt zur Bekämpfung des gemeinsamen Feindes eine Art Wahlkartell schliessen. Dass sklavische und unselbständige Nachahmung der Franzosen, die man einem Teil der jüngsten Künstler vorwirft, ebenso schlecht und verdammenswert ist, wie die knechtische Nachäffung Thomas oder eines anderen noch so deutschen Vorbildes es wäre, ist selbstverständlich; ebenso sicher ist aber auch, dass die Begabteren des Nachwuchses Anregungen der französischen Malerei nach Cézanne und van

Gogh in ebenso selbständiger Weise zu einem eigenen Stil umzuarbeiten streben, wie es etwa Liebermann und sein Kreis beim Studium der Impressionisten getan haben. Die Gedächtnisschwäche, die aus alledem spricht, ist sehr komisch und man muss über das Pathos lachen, mit dem uns versichert wird, dass bis Fritz Erler und Habermann die wahre deutsche Kunst blühte, die dann hoffnungslos und jammervoll zusammenbrach. Aber die Sache hat auch eine sehr ernste Seite. Die protestierenden Künstler, die zumeist dem Geschlecht von 1860 bis 1880 angehören, also in der Blüte ihrer Kraft stehen, haben sich durch ihren Schritt auf die Altmännerbank begeben, auf der man die gute alte Zeit lobt und alles, was jung ist, tadelt. Wer mit solchen Mitteln kämpft, der ist schon besiegt, denn wer die Gegenwart beschimpft, der gehört schon der Vergangenheit an. Bei manchem Künstler tut es einem leid, dass er sich freiwillig zu den Alten gesellt hat, bei keinem wohl mehr als bei dem Senior des Protestes, bei Wilhelm Trübner, den wir Jungen viel lieber den Unsern nennen möchten. Denn auch darin tut man den Snobs unrecht, dass man sie des Mangels an Nationalgefühl beschuldigt; auch sie glauben, dass es heute deutsche Maler gibt, denen das Ausland keinen gleichwertigen oder sicher keinen besseren Namen an die Seite setzen kann: Hodler und Klimt, Klinger und Kalckreuth und — trotz alledem — immer noch Max Liebermann. Es ist bezeichnend, dass alle diese Namen im Proteste fehlen.

Eine solche Streitschrift, die mancher vorhandenen und leicht begreiflichen Verstimmung eine höchst unglückliche und verfehlte Fassung gibt, ist im raschen Enthusiasmus des Künstlers bald unterschrieben; aber mancher von denen, die sich dazu fortreissen liessen, mag heute schon stutzig geworden sein, wenn er den Jubel merkt, mit dem der Protest von allen Vorkämpfern der schlimmsten künstlerischen Reaktion begrüsst wird. Da hilft die papierene Ablehnung des Vorwortes nichts, die sich gegen unwillkommene Verbündete im eigenen Lager richtet, „gegen künstlerische Minderwertigkeit, die eine Rechtfertigung ihrer Schwäche herauslesen möchte, gegen die Offi-

ziellen, die glauben könnten, ihr reaktionäres System gebilligt zu sehen". Vergebliches Bemühen; heute frohlocken alle, die in Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei den Standpunkt des Krämergeistes, der Impotenz und der gröbsten Unkultur vertreten, über die Halbjungen, die sich selbst alt gemacht haben und jauchzen: Sie sind die Unsern!

Wien. Privatdozent Dr. **Hans Tietze.**

Ich danke Ihnen, dass Sie mir im letzten Moment noch die Möglichkeit gewähren, auch meinerseits kurz zu dem Protest deutscher Künstler Stellung zu nehmen. Ich tue es um so lieber, als mich meine dort mit wenigen Worten wiedergegebene Zustimmungserklärung, die wie die so mancher meiner Kollegen bona fide erfolgt ist, mehrfach in den Verdacht gebracht hat, als hätte ich persönlich von dem ganzen Inhalt dieser Broschüre Kenntnis gehabt. Diese Broschüre mit ihren vielfach unklaren, weit über das Ziel hinausschiessenden Tendenzen ist mir erst in ihrer fertigen Form zu Gesicht gekommen, und ich bedauere es heute aufrichtig, dass ich mich durch eine aus optimistischem Wohlwollen herausgegebene Unterschrift zu meinem eigenen Wirken und meiner innersten Überzeugung in starken Widerspruch gesetzt habe. Denn das, was diese Broschüre letzten Endes erstrebt, steht in diametralem Gegensatz zu dem, was ich Jahre hindurch als Kritiker und praktisch durch meine eigenen Zeitschriften zu fördern bemüht gewesen bin. Dafür brauche ich nicht erst Belege zu erbringen.

Und ich weiss vor allem auch, dass ich nicht der Einzige bin, der heute bedauert, im Hinblick auf gewisse Namen, die in der Tat eine nicht geringe Garantie für die Solidität dieses Aufrufes bieten konnten, einer vermeintlich guten Sache zugestimmt zu haben. Denn ich war der Meinung, zumal dies ja das Vinnensche Vorwort geflissentlich betont, dass dieser Protest lediglich gegen die vielfach vorhandene Überschätzung des künstlerisch Minderwertigen überhaupt — ganz besonders auch im Rahmen unserer deutschen Kunst — gerichtet sein

sollte. Ich dachte an die sich höherer Protektion überall erfreuenden Elemente, unter deren Vormachtstellung die freie Entwicklung unserer jungen Kunst noch immer schwer zu leiden hat. Dachte an das gefährliche Cliquenwesen einiger alteingesessener und über alle Massen von den Banausen bewerteter Künstler, die ich mit nicht geringem Entsetzen später zum Teil als Bundesgenossen des Herrn Vinnen entdeckte. Aber ich glaubte nicht, dass diese Aktion dazu eingeleitet sei, die schwer errungene Überzeugung, nach der sich die neue museale Evolution gottlob allenthalben vollzieht, zu bekämpfen und mehr noch dem allein gültigen Prinzip des historisch Wertvollen und des absolut Guten in der Kunst ein missverstandenes nationales Gegengewicht zu schaffen. Irre ich nicht, so war dies wohl auch die ursprüngliche Absicht nicht. Sie hat sich erst in der Folge durch die Beiträge einzelner schärfer präzisiert, als es vielleicht Herrn Vinnen selbst lieb gewesen ist.

Hätte diese Broschüre, was eine vornehme Aufgabe gewesen wäre, gegen Cliquenwesen und künstlerische Minderwertigkeit Front gemacht, hätte sie im besonderen darauf hingewiesen, wie ungeheuer hoch gewisse Modemaler in Deutschland sehr im Gegensatz zu ihrem wirklichen Können bezahlt werden, und hätte sie endlich ihre Aufgabe in der Absicht erkannt, dem Jungen, persönlich Starken, das überall in Deutschland ebenso wie in Frankreich am Werke ist, freie Bahn zu schaffen, so würden wir alle ausnahmslos gern zugestimmt haben. In der Form aber, wie sie an die Öffentlichkeit getreten, erscheint sie last not least als ein verzweifelter Versuch, Tendenzen zum Siege zu verhelfen, die in ihrer ausgesprochen egoistischen Betonung in Verbindung mit dem einseitig Sozialen, mit dem Wesen und dem Werdegang künstlerischer und musealer Dinge niemals verquickt werden dürfen.

Leipzig. **Dr. Georg Biermann**

Herausgeber der „Monatshefte für Kunstwissenschaft.“

Wenn Sie mit der Bitte um Mitarbeit an einen Gelehrten herantreten, der an einem Museum alter Kunst tätig ist, werden Sie keinen anderen Beitrag als einen kunstgeschichtlichen erwarten dürfen. Also in München hat man tatsächlich noch Vertrauen zu den „Kunstgelehrten"? Werfen Sie einmal einen Blick in unsere r h e i n i s c h e n Blätter. Dass die Kunstschriftsteller und wir Museumsbeamten insbesondere Snobs und Ästheten seien, wollen wir uns nach der artigen Auslegung, die Dr. Hans Tietze in Wien dem Worte „Snob" gegeben hat, sehr gerne, sogar mit Vergnügen gefallen lassen. Aber wir sind ja auch Sklaven des Kunsthandels, kopflose Werkzeuge im Dienste kommerzieller Mächte.

Ich möchte nur erfahren, warum die angegriffenen Männer immer nur dann sich blamieren, wenn es sich um neue Kunst handelt. Was Tschudi in München über die Altniederländer, Swarzenski in Frankfurt über frühmittelalterliche Kunst, Pauli in Bremen über die deutschen Kleinmeister veröffentlicht haben, war alles so vortrefflich, durchdacht und einleuchtend, dass ich Männern von solcher Geistesklarheit, solchen Verdiensten um die Forschung wahrlich mehr Widerstandskraft gegen diese infamen Kunsthändler, von denen man jetzt so viel spricht, zugetraut hätte. Aber vielleicht ist ihnen diese Kenntnis längst vergangener und doch so lebendiger Kunstperioden auch nur „suggeriert" worden.

Dr. Tietze hat bereits bemerkt, wie wenig Kunsthistoriker unter den Mitunterzeichnern des Vinnenschen Künstlerprotestes sich befinden. In der Tat wird kein Kenner alter Kunst die Schwächen von Vinnens Beweisführung übersehen können. Ich gehe hier nur auf den Punkt ein, da er von dem Einflusse der französischen Malerei auf die Jüngstdeutschen spricht. Dass hier sehr viel gesündigt wird, dass mancher mitläuft, der nur die Äusserlichkeiten von Cézannes, van Goghs oder Gauguins Malweise kopiert, ist zweifellos. Die französischen Nachäffer dieser Meister hat ja übrigens Meier-Graefe selbst in den grossen Bann getan. Trotzdem tritt eine immer noch wachsende An-

zahl von Kunsthistorikern offen für die von der zünftigen Kunstkritik mit den allerherbsten Worten, ja mit Beschimpfungen überschütteten Maler der Neuen Künstlervereinigung München, der Brücke, der Neuen Secession und für abseits stehende verwandte Talente ein. Sie nehmen hier ein Anknüpfen an grosse, verlorengegangene Traditionen wahr, ein oft fast erbittertes Ringen um Gesetzmässigkeit der Form und um den nun schon so lange vergessenen Reiz der Lokalfarbe. Und es sind wahrlich nicht rein-theoretische Erwägungen, die für diese Haltung bestimmend sind.

Seit langer Zeit zeigt sich hier wieder ein Wollen, das nicht an der Naturabschrift oder an altmeisterlichem Eklektizismus Genüge findet, das wie die Kunst der grossen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts einen strengen Linienrhythmus oder die Leitung glühender Farbenlavaströme in das Bett ruhevoller Farbenkomposition anstrebt. Den besten dieser jungen Maler fehlt, um Erfolge auch bei einem kunstfreundlichen und gutwilligen Publikum zu erzielen, nichts, als dass sie die Bedingungen des Staffeleibildes, das sie unterschätzen und an das sie doch gebunden sind, besser zu verstehen lernen. Oft scheint mir, dass in diesen Kreisen — trotz Greco — die Errungenschaften des siebzehnten Jahrhunderts, des Jahrhunderts von Rembrandt, Frans Hals und Velazquez, den Urvätern fast aller grossen Meister des modernen Naturalismus, zu gering eingeschätzt werden.

Mit dem Einflusse Frankreichs auf diese noch in Gärung befindliche, aber doch zukunftsstarke Gruppe deutscher Künstler verhält es sich nicht anders als mit dem französischen Einflusse auf die Maler des Leibl- oder Liebermann-Kreises. Die glänzende Ausstellung, die jetzt in Wiesbaden um den Meister von Aibling seine Schüler und Gefährten gruppiert, hätte annähernd auch „Courbet und sein Kreis" genannt werden können. Wem ist es je eingefallen, Trübner, Schuch, Thoma, die alle von Courbets Kunst starke Anregungen empfangen, sie aber auch selbständig verarbeitet haben, „undeutsch" zu schelten? Das gilt heute so wenig wie ehemals. Sehe ich etwa die Tierbilder

des Bayern Franz Marc, die jetzt im kunstfrohen Barmen einen so starken Eindruck auf die rheinischen Kunstfreunde machen, oder Heinrich Nauens wagemutige Landschaftsgemälde, so habe ich das lebhafte und starke Gefühl, dass sich hier ohne viel Lärm und Aufheben eine Kunst vorbereitet, der mit „Protesten" ebensowenig beizukommen sein wird, wie — den Galeriedirektoren.

Bonn. **Dr. Walter Cohen.**

Wer über die blossen Tatsächlichkeiten der Kunstgeschichte hinaus jemals den Blick auf das Gesetzmässige künstlerischer Entwicklung gerichtet hat, der weiss, dass zu allen Zeiten lebendigen Kunstschaffens ein Ausgleich zwischen den einzelnen Völkern je nach der Höhe ihrer künstlerischen Kultur stattgefunden hat, derart, dass die Fortschritte der Kunst eines Landes alsbald auch für die übrigen Länder nutzbar gemacht wurden. So hat das italienische Trecento auf die Anfänge der burgundisch-niederländischen Malerei grossen Einfluss geübt, so hat dann wieder die Kunst des niederländischen Quattrocento das italienische Quattrocento befruchtet, und schliesslich sind die Niederländer im Cinquecento wieder Schüler der Italiener geworden; so hat die oberdeutsche Malerei in der ersten Hälfte des Quattrocento manches von den Italienern, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vieles von den Niederländern gelernt. Dieser Ausgleich, dieses Lehr- und Lernverhältnis hat sich zu allen Zeiten nach Massgabe der Verkehrs- und Handelsmöglichkeiten in Reisen der Künstler und im Import von Kunstwerken ausgedrückt. Die französische Malerei hat im 19. Jahrhundert durch die schöpferische Tat einiger genialer Männer der Kunst entscheidende Fortschritte in den Ausdrucksmöglichkeiten gebracht. Man muss das konstatieren, so gut wie man konstatieren darf, dass die deutsche Philosophie durch Kant und Hegel, die deutsche Poesie durch Goethe und Kleist, die deutsche Musik durch Beethoven und Wagner der Philosophie, Poesie, Musik der anderen Völker vorangeschritten sind. Und wie in

allen Zeiten, so vollzieht sich jetzt wieder der Ausgleich: die deutschen Maler, angefangen mit Feuerbach, Leibl und Thoma, lernen von den Franzosen, so wie einst Antonello da Messina und Barent van Orley und Dürer an der höheren malerischen Kultur der Fremden gelernt haben, und die deutschen Sammler lassen französische Bilder importieren, so wie die Niederländer italienische und die Engländer niederländische importiert haben, zu den Preisen, wie sie eben zu jeder Zeit das Verhältnis von Angebot und Nachfrage bestimmt. Diese gleichsam naturgesetzliche Notwendigkeit schafft kein Künstlerprotest aus der Welt, indem er sie ignoriert.

Mit einer Ehrlichkeit, die mir übrigens anerkennenswert scheint, gibt Vinnen das Ressentiment, das seinem Proteste zugrunde liegt, zu, indem er beklagt, dass der deutschen Kunst jährlich grosse Summen Geldes verloren gehen und ins Ausland wandern. Vinnens Argumentation ist, wenn man sie auf das Schema des logischen Schlusses reduziert, so: es werden viele französische Bilder gekauft; wenn weniger französische gekauft würden, würden mehr deutsche Bilder gekauft, ergo. In diesem Schlusse steckt aber der Fehler, den man in der Terminologie der Logik die quaternio terminorum nennt. Der Begriff Bild bedeutet im Obersatz ein Werk grosser persönlicher Kunst, eine Tat Monets, Renoirs, van Goghs; im Untersatz bedeutet er jenes anständige, wandschmückende Kunstgewerbe, die Arbeiten, die die Maler X, Y und Z auf den Markt bringen. Denn die grosse persönliche Kunst deutscher Meister hat auch in Deutschland Ruhm und Markt, und Leibl, Trübner, Thoma werden nicht geringer bezahlt als die Grossmeister der französischen Malerei. Glaubt man aber im Ernst, die Leute, die heute Monets und Renoirs und van Goghs kaufen, würden, wenn man sie von dieser Vorliebe abbrächte, die Bilder von X, Y und Z kaufen?

Wenn Vinnen dann behauptet, dass die von Berlin her beeinflusste und in französisierendem Geschmacke befangene Kunstkritik die jungen Künstler auf Abwege führe und sie verleite, Nachahmer der Franzosen zu werden, anstatt ihrer

eigenen Art treu zu bleiben, so überschätzt er damit doch wohl wie den Einfluss Berlins auf die Kunstkritik, so auch den Einfluss der Kunstkritik auf die Kunstentwicklung. Eine Kunst, die wirklich eigene Art hat, kommt nicht in Gefahr, sich von der Kunstkritik ins Schlepptau nehmen zu lassen, und Leibl und Thoma und Trübner haben durch die Berührung mit der französischen Kunst keinen Schaden an ihrem Wesen genommen. Ob man aber in Schwabing Bilder im Cézanne-Stil oder im Thoma-Stil malt, ist für die deutsche Kunst gleichgültig.

Frankfurt a. M. **Dr. phil. Carl Gebhardt**
Kunstreferent der „Frankfurter Zeitung“.

Genug Künstler und Kunstfreunde haben vom Standpunkt der heutigen Verhältnisse aus gegen den bekannten „Künstlerprotest“ Stellung genommen. So möge auch der Historiker sich zu diesen Fragen äussern dürfen.

Die grossen Epochen der neueren Kunstgeschichte sind seit reichlich tausend Jahren immer rein international gewesen. Trotz aller lokalen Traditionen, die die einzelnen Stadt- und Landschulen bedingt haben, sind die Beeinflussungen von auswärts, in Deutschland besonders von Frankreich, während des ganzen Mittelalters ein Hauptfaktor der Entwicklung gewesen. Wie international dann die Renaissance, das Barock und gar das Rokoko gewesen sind, braucht nicht erst gesagt werden. Und nun gar das 19. Jahrhundert! Seine Grösse, die unleugbar sehr bedeutend ist, beruht auf dem innigen Zusammenarbeiten der drei Hauptvölker: der Deutschen, der Engländer und der Franzosen. Was jedes unter ihnen dem anderen gegeben hat, kann heute noch nicht abgeschätzt werden: sicher ist, dass, wenn in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Deutschland in technischer Hinsicht manches von den Engländern und vieles von den Franzosen gelernt hat, es in der ersten Hälfte durch die Künstler der Feder wie Goethe, aber auch durch bildende Künstler wie Cornelius den Franzosen viel Anregung gegeben hat.

Man muss es als ein Hauptgesetz der Kunstgeschichte bezeichnen, dass die Kunst sich heutzutage geradeso wie früher nur in internationaler Tätigkeit entwickelt. Gegen dieses Gesetz mögen sich Einzelne auflehnen, weil es sich, wie jedes andere Gesetz auch, mitunter nicht mit dem Wunsch des Einzelnen verträgt, aber der Widerspruch wird ebenso machtlos bleiben, wie er ja auch grundlos ist.

In der Tat haben die Autoren des „Künstlerprotestes" es nicht ableugnen wollen, dass solche freundnachbarliche Beziehungen zwischen den verschiedenen Kulturnationen nützlich sind: sie sind nur dagegen, dass man von den Nachbarn Bilder kauft. Unter den mannigfachen Gründen, die sie dagegen anführen, braucht der Historiker nur den einen herauszugreifen, dass die Franzosen von den Deutschen nichts kaufen und dass sie also in unseren Museen auch nicht vertreten sein sollten. Es ist fraglos eine Torheit, dass die französischen Museen keinen Spitzweg kaufen, wenn er nicht in einen Diaz umgefälscht ist, dass sie keinen Leibl und mit wenigen Ausnahmen überhaupt keinen Deutschen kaufen: so wie sie dem Fremden ohnehin die Tore der offiziellen Sammlungen schliessen. Sie werden späterhin das Versäumte um teuren Preis nachholen müssen, und gewiss wird es ihnen mit den Deutschen des 19. Jahrhunderts ebenso gehen, wie mit Dürer, von dem sie jetzt gern um jede noch so grosse Summe ein Bild kaufen würden, wenn das nur noch zu haben wäre. Umgekehrt ist es kein Fehler, dass wir Deutschen heute, wenn auch mitunter zu hohen Preisen, einzelne Werke der französischen Klassiker des 19. Jahrhunderts erwerben: aber es war ein grosser Fehler, dass man sie nicht erwarb, als sie billiger und sogar billig zu haben waren.

Ein anderes Gesetz der Kunstgeschichte ist die Schädlichkeit der Inzucht. Die antike Kunst ging nicht durch die Barbarei der Germanen unter, sondern an geistiger Inzucht, weil sie nicht von neuen, grossen, ausserhalb des Bereichs der antiken Kultur liegenden Faktoren frisches Leben gewinnen konnte. So ging die italienische Kunst an Inzucht zugrunde, weil es ihr versagt war, sich mit den Elementen der nordischen,

im besonderen der niederländischen Kunst zu mischen: so steht die englische Kunst heute bei aller technischen Gewandtheit auf keinem hohen Niveau, weil sie der splendid isolation huldigt. Sollen wir wegen des pekuniären Nutzens einiger weniger Künstler den gleichen Fehler machen! Sollen wir heute künstlerische Inzucht treiben, obschon wir seit Schleich, Liebermann und Uhde bis zu den auch in der Fremde so sehr geschätzten Illustratoren unserer Künstlerblätter immer wieder den Beweis geliefert bekommen, dass unsere jeweilige Jugend genug Selbständigkeit besitzt, um das Fremde organisch zu verarbeiten. Sollen wir endlich Inzucht treiben, obschon der stets unwiderstehliche Wille der jungen Generationen sich schon seit langer Zeit immer gegen sie ausgesprochen hat!

München. Prof. **Dr. Karl Voll.**

Ich halte prinzipielle Streitereien über nationale oder internationale Kunst für gänzlich unfruchtbar. Als Kunstkritiker beurteile ich jedes einzelne Werk ausschliesslich nach den ästhetischen Elementen, aus denen es erwachsen ist und frage nicht das geringste danach, welcher Nationalität, Konfession oder Partei sein Urheber angehört. Alle diese Tendenzen haben mit Kunst nichts zu tun und sind reine Privatangelegenheiten, denen nur dann und zwar verurteilend nahezutreten ist, wenn sie sich störend in das Kunstschaffen eindrängen. Ist dies der Fall, so lehne ich internationalistische Schablonen, Rezepte und Programme genau so rücksichtslos ab wie nationalistische.

Was nun im besonderen das Verhältnis unseres modernen deutschen Kunstlebens zu Frankreich anlangt, so meine ich, dass gebildete und unvoreingenommene Künstler die Vermittlung der reichen Schätze an künstlerischer Kultur, die uns das Land und die Zeit der grossen Impressionisten zu bieten hatten, nur mit Dank und Freude aufnehmen könnten. Was geniale Organisatoren wie Herr von Tschudi und hervorragende Publizisten wie Herr Meier-Graefe, um nur zwei Hauptnamen zu nennen, geleistet haben, was feinsinnige Sammler

aus solchen Anregungen machten, das ist und bleibt Kulturarbeit von der bedeutendsten Art, die auch dann nicht entwertet wird, wenn sich den ernsten Bestrebungen Berufener das fratzenhafte Treiben der ewigen Missversteher, der snobistischen und beschränkten Programmanbeter anhängt.

In der unleugbaren Beeinflussung unserer neueren deutschen Malerei von Frankreich her vermag ich durchaus kein Unheil zu erblicken. Noch nie hat sich ein gesundes, in aufsteigender Entwicklung begriffenes Volk gegen positive Fortschritte abgesperrt und auf keinen Fall darf man enge Geister, die aus was immer für Gründen einer solchen Absperrung das Wort reden, für wahre Freunde ihres Volkes halten. Die Auseinandersetzung mit der malerischen Kultur Frankreichs lag auf dem Wege unserer Entwicklung, und es müsste denn doch wahrlich schlecht bestellt sein um uns selbst, wenn sie gleichbedeutend wäre mit dem Verkümmern und Hinschwinden unserer eigenen Werte, wenn der deutschen Kunst für die Zukunft nur noch eine reproduzierende, nachahmende Rolle aufgespart bliebe. Mag immerhin eine gute Anzahl kleiner unselbständiger Begabungen zum Opfer des Entwicklungsprozesses werden, der jetzt in vollem Gange ist, diese Opfer fielen der Kunst wahrscheinlich nicht minder in einer Zeit rein nationaler Entwicklung, und im ganzen werden wir durch die von Frankreich überkommenen Anregungen schliesslich nur gewonnen haben. Sehen wir doch schon heute die deutsche Eigenart nirgends zu kurz kommen, auch dort nicht, wo sie sich mit einem vollgerüttelten Masse fremden Einflusses abzufinden hat. Niemand wird, um ein besonders drastisches Beispiel zu geben, Lovis Corinth für einen Pariser halten. Aber auch diejenigen Künstler, die zur Welt des Impressionismus nicht die geringste Fühlung fanden, die bewusst an weiter zurückliegende Punkte unserer nationalen Kunstentwicklung anknüpften, werden über den jetzt neuaufgeflackerten törichten Prinzipienstreit lächeln, sofern nur ihr Streben wesenhaft, künstlerisch und nicht bloss leere Tendenz ist. Man sollte doch wirklich meinen, dass eine Erscheinung wie Ferdinand Hodler die Freunde germanischer Rasseeigen-

tümlichkeiten über ihre französischen Schmerzen hinwegtrösten könnte, aber ich fürchte fast, diesen Deutschen ist auch das Deutschtum nicht genehm, sobald es frei ist und gross.

Freilich, wie unter allen Übertreibungen, birgt sich auch unter dem deutschen Künstlerproteste ein Kern von Berechtigung. Kein Zweifel, dass wir neben fruchtbarsten Anregungen von Frankreich auch den allerärgsten Unfug bezogen haben, der lauten Protest und energische Abwehr dringend erfordert. Eine recht böse Begleiterscheinung war die Art, in der ganze Scharen plattester Durchschnittstalente mit diesem oder jenem Franzosen nachgeahmten Äusserlichkeiten herumwirtschafteten, aber übertroffen wird dies traurige Schauspiel noch durch die neuerdings in Massen auftretenden, fast immer völlig talent- und persönlichkeitslosen Imitationen in der Art van Goghs, Cézannes und Gauguins. Dieses vollkommen absurde Treiben zwingt uns allen Völkern von künstlerischer Kultur gegenüber eine demütigende Stellung auf, aber seine Anhänger wagen gleichwohl, sich auf die besten Namen unseres Kunstlebens zu berufen.

Schleissheim b. München. **Hermann Esswein**

Kunstreferent der „Münchener Post".

Kultur ist Selbsterkenntnis. Wir kommen, wie es scheint, in den nun schon ein Jahrzehnt sich hinziehenden Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung französischer Kunst für Deutschland nicht eher weiter, bis wir uns darüber klar geworden sind, dass es die deutsche Malerei, um derentwillen der Streit geführt wird, überhaupt nicht gibt. Ein Volk erfüllt immer das Karma einer besonderen Begabung, in der es fest verwurzelt ist, in der es sich mit jeder seiner Äusserungen vervollkommnet, und die schliesslich durch das Übergewicht der mit ihr verbundenen grossen Männer und Werke als seine Nationalgenialität allgemein anerkannt wird. In dieser Weise können wir von einer deutschen Musik und deutschen Philosophie und heute schon wieder von einer deutschen Architektur reden.

Aber eine deutsche Malerei ist eigentlich ein Widerspruch in sich selbst, durch den die zwei vorläufig auseinanderstrebenden Kräfte „deutsch“ und „malerisch“ gewaltsam zusammengebracht werden, und im besten Falle ein voreiliger Wunsch, dessen Erfüllung weniger von uns als von der Zukunft abhängt. Sich hierüber keinerlei Täuschung hinzugeben, vielmehr mit ganzer Härte, Geradheit, wenn es sein muss Grausamkeit gegen uns selbst die Wahrheit einzugestehen, wird im besten Geiste deutsch sein.

Die deutsche Malerei ist vorläufig abgeschlossen mit Dürer, Cranach und Holbein. Schon das Barock haben wir kaum noch in Grünewald mitgemacht, im übrigen aber in niederdeutscher Rasseverwandtschaft mit uns den Holländern überlassen müssen. Auch der Klassizismus des 17. und 18. Jahrhunderts ist bei uns nicht fruchtbar geworden, so wenig wie der kleine Poelenburg Poussin ersetzen kann. Im romantischen 19. Jahrhundert aber waren unsere Maler Poeten, von Rethel bis Böcklin. Die malerische Form blieb zugunsten des balladesken Inhalts bis zu einem Grade völlig ausgeschlossen. Kaum dass man sie in Spuren dort entdeckt, wo die lyrische Innigkeit des Stoffes besonders nahe an die Natur heranbrachte, bei Schwind, bei Thoma. Marées ist dann die Tragödie dieser Entwicklung. Gewiss stehen in ihrem Verlauf auch ein paar feste Männer, die weder Unterschätzung noch Überschätzung ausgesetzt sind, ihre Stellung vielmehr gegen alles behaupten, was das Verhängnis, ein deutscher Maler zu sein, auch ihnen in den Weg warf. Philipp Otto Runge war fast ein Genie, und Leibl sicher ein grosser Meister, der, indem er ganz dem Sachlichen diente, ganz dem Malerischen diente, wie Menzel dem Zeichnerischen. Doch sie und Andere blieben Einzelne, und um sie her siedelten sich die Tätigkeiten der Vielzuvielen an, wurden gewisse Städte und Stätten in Deutschland zu berüchtigten Kunstmittelpunkten, die Kunsthandel wie Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts bestimmten und die Nation mit einer faden und unwürdigen Ware überschütteten, unterstützt von den öffentlichen Anstalten zur Erlernung von Kunst, deren Unterhaltung der Staat seinem

Kulturberuf schuldig zu sein glaubte, und die wie diese Kläglichkeiten alle in der Summe nur wieder das Eine offenbarten: unsere malerische Unkultur.

Von solchen Verhängnissen ist nun auch Frankreich nicht durchaus verschont geblieben: die öffentliche Kunstpflege ist sogar liederlicher, das Proletariat grösser, das Publikum teilnahmloser als bei uns. Aber dafür sind jenseits von diesen mehr sozialen und politischen Erscheinungen die schöpferischen Kräfte des französischen Volkes im vorigen Jahrhundert in einer Bewegung lebendig geworden, der es während dieses Zeitraumes gelang, von Frankreich aus die Probleme des modernen Lebens malerisch zu lösen. Eine Gruppe von Künstlern, sahen wir, wuchs durch alle Wechsel und Wandlungen des äusseren Geschicks der Nation und erfasste mit innerem Griffe das Zeitalter. Der ersten Generation folgte die zweite, der zweiten die dritte, und heute ist die vierte an einem Werk, das kein anderes Volk dem französischen Volke abnehmen konnte. Jeder Maler, der zu dieser Gruppe gehörte, war ein malerisches Element, jeder übernahm ein besonderes Problem, ging ihm nach, führte es durch und hinterliess es schliesslich in einem Lebenswerk, das nunmehr als festes Besitztum der Kunst wie den Menschen gehörte. Alles, was das alternde Volk noch an Jugend und Gesundheit besass, schien es in seine Malerei zu geben, und ihre Bedeutung mag nun die einer der grossen italienischen Schulen sein, oder der vlämisch-holländischen — obwohl sie keinen Rembrandt besitzt, aber dafür die Pieter de Hoochs in Fülle und Köstlichkeit, und ausserdem ein paar gespenstischere Geister der Grossstadt als sie in dem gemütlichen Volke der Brouwer und Breughel je gelegen hätten.

Mit diesen Tatsachen haben wir Deutsche uns zunächst einmal abzufinden, als geschichtlich Denkende und als moderne Menschen. Wir haben Frankreich vieles genommen, Macht, Einfluss, Selbstvertrauen, noch zuletzt den führenden Anschluss an die Weiterentwicklung des modernen Lebens: und das natürliche Missverhältnis zwischen einer entvölkernden und einer übervölkernden Nation wird, von inneren Gründen ganz

abgesehen, von selbst mit sich bringen, dass wir ihm noch mehr nehmen müssen —auch in der Kunst, die sich schliesslich immer aus dem Leben ergibt. Aber Eines können wir Frankreich nicht nehmen: dass die Franzosen in derselben Zeit, in der wir Deutsche unter den romantischen und akademischen Auswirkungen der letzten klassischen Periode standen, in der Malerei vorangegangen sind, um als die Ersten der Sinnlichkeit des sich rings um uns verändernden Lebens und, soweit eine solche in Erscheinung trat, auch seiner Geistigkeit, seinen veränderten Ausdruck zu finden. Ohne die französische Malerei stünde heute die Kunst auf der ganzen Erde da, wo die deutsche Malerei noch immer steht: in Abhängigkeit, Ohnmacht und Unkraft, gebrochen und unselbständig. Durch die französische Malerei dagegen ist eine grosse Sache mehr in die Welt gekommen. Ihre Grösse ist ihre Notwendigkeit. Ihr Wert ist ihre Echtheit. Sie gab uns wieder, was uns immer wieder gegeben werden muss, wenn die Kunst an einem Ende angekommen ist: eine neue Voraussetzungslosigkeit, auf deren Grunde wir nun alle, Völker wie Persönlichkeiten, weiter schaffen können.

Die Frage der Überschätzung oder Unterschätzung der französischen Malerei ist eine Frage der Kunst, nicht der Nation. Wir suchen das Malerische, das uns fehlt, nicht das Französische, das uns, da wir Deutsche sind, nur wenig angeht. Es ist sogar wahrscheinlich, dass uns auf die Dauer nicht die französischen Künstler selbst, oder doch nur die phantastischeren, wie Daumier, am nächsten stehen werden, sondern die mit der Bewegung zusammenhängenden germanischen, wie van Gogh, der Holländer, Munch, der Norwege. Aber künstlerisch wichtiger als diese seelischen Naturen, die den Gehalt haben, den wir Deutsche nun einmal von dem Genie verlangen, sind vorläufig die stillen emsigen, fast pedantischen Franzosen, und am wichtigsten vielleicht der Südgallier Cézanne, in seiner unbeirrbaren Folgerichtigkeit, mit der er die Form aufgelöst hat, um wieder zur Form zu gelangen. Wir können von ihnen lernen, wie von der Natur. Und wir müssen von ihnen lernen, wofern wir überhaupt den Umweg um eine Kunst nehmen, weil die

ihre die einzige natürliche, die einzige naive und ursprüngliche der Zeit ist, die uns befreien kann, indes die andere, die längst ausgeschöpfte der Allerweltsmuster, die wir unserem Schaffen statt der Natur zugrunde zu legen uns gewöhnt haben und zu der auch, um darüber keinen Zweifel zu lassen, missverstandene französische Kunst selbst gehört, uns nur tief verdorben hat.

Damit ist die Unterfrage eigentlich von selbst beantwortet, die man praktisch an die theoretische gehangen hat: ob man französische Bilder kaufen soll? Selbstverständlich soll man sie kaufen, man soll so viele kaufen, wie man nur bekommen kann. Ihr Erwerb bedeutet, bei der Zukunftschätzung, deren die französische Kunst sicher ist, nicht nur eine Vermehrung des Nationalbesitzes: ihr Erwerb bedeutet vor allem ein heilsames Abwehrmittel gegen die Hunderte von unglücklichen Malern, die bei uns mit ein bisschen Begabung und ein bisschen Geschmack schon Kunst zu machen glauben und deren Erzeugnisse, mit denen sie immer wieder, erst Andere, dann sich selbst kopieren, in ihrer unernsten, gestern mehr sentimental, heute mehr modern verkitschten Gefälligkeit, die Nation nur immer weiter von der Kunst entfernen. Unserer Kultur wäre gedient, wenn sie, die keine Schöpfer sind, sich von allem Schöpferischen fernhalten und ihren Sinn für Form und die Fertigkeit ihrer Hand lieber gewerblichen oder handwerklichen Aufgaben zuwenden wollten, durch die sie heute in Deutschland sicherlich ihren Platz finden werden. Im anderen Falle versperren sie durch ihre Überzahl und durch die Mittel- und Minderwertigkeit ihrer Leistungen nur denjenigen Deutschen die Bahn, die vielleicht heute schon, durch das Überzeugende ihrer Persönlichkeit, die Verbildung der Nation zu überwinden suchen.

Doch wird die deutsche Kunst, auf die wir hoffen, nicht denselben Ring noch einmal durchlaufen, den die französische bereits durchlaufen hat: sie wird vielmehr da einsetzen, wo diese aufhört. Alle Entwicklung entsteht durch Weitergabe, und meist ist es so, dass ein Volk seine Probleme einem anderen übergibt, sobald an das neue Volk aus Gründen der allgemeinen

Kulturentwicklung die Berechtigung dazu übergeht. Nicht nur das einzelne Kunstwerk, auch die Entwicklung der Künste ist auf diese Weise ein Gefüge. Kein Volk, das an dem Gefüge Anteil hat, wird sich mit den Problemlösungen zufrieden geben, die für das vorhergehende Volk und seine Zeit Geltung besassen. Jedes schöpferische Volk wird vielmehr der Entwicklung die Lösung Seiner Nationalität und Seiner Epoche hinzuzufügen suchen. Es ist der Grund, warum die Entwicklung der Kunst, trotzdem es sich bei ihr immer nur um Künstlerisches handelt, sich immer wieder nach dem Nationalen gliedert. Nicht von der französischen Kunst beherrscht zu werden, sondern gerade umgekehrt, ihre Mittel zu den neuen und eigenen Zwecken zu beherrschen, muss deshalb das Ziel für uns sein, das freilich voraussetzt, dass wir ganz durch sie hindurchgegangen sind und besitzen, was sie, und nur sie, uns verleihen kann.

Im übrigen ist die Entwicklung der Künste von ganz bestimmten Gesetzmässigkeiten abhängig, die zunächst Lebensgesetzmässigkeiten sind. Eine Kunst wird immer nur unter den grossen und ewigen Bedingungen der betreffenden Gattung möglich sein. Hier liegt heute unsere Aussicht und Zuversicht in Deutschland, die einzige, die wir haben. Wir arbeiten jetzt an einer neuen Architektur, zu der sich alle südlichen und westlichen Völker unfähig gezeigt haben, und keines unfähiger als das französische Volk. Erst im Rahmen dieser Architektur wird eine neue deutsche Malerei ihre grösseren Entwicklungsbedingungen finden und die Kunst in Deutschland da aufnehmen und weiterführen, wo in Frankreich das Leben versagt: in einer Monumentalmalerei, in der die malerische Lockerung, durch die der Franzose erneuernd gewirkt hat, durch die zeichnerische Bändigung ersetzt wird, für die der Deutsche besonders begabt erscheint, und für die Hodler, der nicht grundlos zwischen beiden Völkern steht, die vorbildende Kraft zu sein scheint.

z. Z. Florenz. **Moeller van den Bruck.**

I.

Paul Cassirer, Berlin.

Vom Unwissenden Künstler

Die romantische Vorstellung vom Künstler, der doch ein Mensch ist wie wir anderen alle, mit dem Bedürfnis nach Luxus und Wohlleben, nach Sorgenfreiheit und all dem Schönen, was der Besitz des Geldes gewährt, hat es wohl verschuldet, dass Künstler über alles Mögliche nachdenken und über alles Mögliche sprechen, nie aber über ihre ökonomische und soziale Lage. Es sind einige Anzeichen vorhanden, dass jetzt eine Änderung eintritt. Die Schriftsteller und Tonkünstler gründen ökonomische Vereinigungen; die Schauspieler streben nach einer Festigung ihrer sozialen Lage, aber bei den bildenden Künstlern rührt sich noch nichts. Dann und wann ein Seufzer über die Überproduktion, über die Unsicherheit des Einkommens, über die Entfremdung zwischen Käufer und Künstler. Nirgends ein Vorschlag zur Besserung. Ja, nirgends der Versuch, die materielle Lage zu untersuchen. Die bildenden Künstler leben in einer ganz seltsamen Unkenntnis ihrer eigenen Lage. Sie wissen nicht, auf welche Weise sie ihre Produkte verkaufen sollen, sie haben mit einem Wort keine Kenntnis von dem Handel mit Kunstwerken. In den Köpfen der Meisten spuken ganz seltsame Ideen. Sie begeistern sich für Einrichtungen, die ihnen schädlich sind, und bekämpfen andere, die geeignet sind, ihnen zu helfen.

Ich glaube, es gibt keinen Stand, der sich so wenig um seine Lage kümmert, wie die Maler. Sie begnügen sich mit Schimpfen, statt nach dem Übel zu suchen, wenn ein Übel vorhanden ist. Es dürfte von dem grössten Interesse auch für die Kunst sein, eine genaue Vorstellung von den materiellen Bedingungen der Künstler zu gewinnen. Kunst kann man nicht durch Phrasen füttern, und Genies werden nicht von Zeitungsartikeln satt.

Wo keine Mäzene sind, oder kein Ersatz für Mäzene, da kann keine Kunst wachsen. Und das Los des verkannten Künstlers macht wohl dem Kunstschriftsteller Spass, weil sich traurige Sachen leichter stilisieren lassen als fröhliche, aber selbst dem hingebendsten und aufopferungsfähigsten Künstler hat das Hungern noch niemals Vergnügen gemacht.

Es wäre für den Künstler deshalb von dem grössten Interesse — man schämt sich, es niederzuschreiben, so selbstverständlich ist es, — wenn er wüsste, welchen Weg der Handel mit Bildern nimmt, wie er organisiert ist, wie er nützt und wie er schadet. Ich will versuchen, das, was ich davon weiss, zu erzählen. Aber es sind so wenig Untersuchungen gemacht worden, es gibt so gar kein Material und keine Statistik, dass ich vielfach auf Schätzungen angewiesen bin. Der Anfang muss einmal gemacht werden. Eine wirkliche Klarheit könnte man nur durch eine offizielle Statistik erreichen, die aber auf ausserordentliche Schwierigkeiten stiesse.

Es gibt eine Statistik über Kunstexport und -Import. Diese Statistik ist leider vollständig wertlos, weil sie 1. ganz ungenau und ganz oberflächlich gemacht ist und 2. weil sie sich auf die ausgestellten Bilder und nicht auf die verkauften Bilder bezieht. Ferner trennt sie nicht alte und neue Bilder. Sie gibt auch keine Klarheit darüber, ob ein aus Russland importiertes Bild ein in Russland entstandenes oder ein früher nach Russland verkauftes ist. Zudem bezieht sich diese Statistik nur auf den Export und Import. Der Export und der Import von Bildern sind bei weitem nicht das Wichtigste. Viel wichtiger ist die Frage, wodurch die ungeheure Überproduktion entsteht, oder vielmehr, ob eine Überproduktion existiert, die Frage nach der Organisation des inländischen Kunsthandels, die Frage, welchen Einfluss die staatlichen und kommunalen Einrichtungen haben, und schliesslich wohl die wichtigste aller Fragen: Wie trifft das Publikum seine Auswahl unter der angebotenen Ware?

Der Export und der Import der Bilder gehört zu den schwierigsten Fragen, weil es durchaus nicht klar ist, ob es im Interesse der Allgemeinheit liegt, dass Kunst exportiert wird.

Verbietet doch die lex Pacca die Ausführung alter Kunstwerke aus Italien.

Die Bedingungen des Kunsthandels sind eben ganz andere als die Bedingungen des Handels mit anderer Ware. So ist es selbstverständlich — dass, wenn wir Getreide nach Deutschland einführen — der Preis des deutschen Getreides fällt. Bei Bildern ist dies aber durchaus nicht selbstverständlich, sondern der Import von Bildern kann das umgekehrte Resultat haben.

II.

Quousque Tandem

Mit Begierde griff ich nach dem Bändchen von Karl Vinnen „Quousque tandem". Nach dem, was man vor seinem Erscheinen gehört hatte, musste man annehmen, dass Karl Vinnen versucht, Material für all diese Fragen herbeizuschaffen. Ich war ihm, als ich seinen Protest deutscher Künstler in die Hand nahm, allerdings dankbarer, als nach dem Lesen. Ich habe kein Material und keine Gedanken gefunden. Statt Überlegung, Kenntnis, Untersuchung wieder die alten unfruchtbaren Klagen und das alte unüberlegte Schimpfen.

Die naive Auffassung, durch einen Protest eine geistige Bewegung zu erdrosseln, und der oberlehrerhafte Dünkel, die Jugend zu kommandieren! Jeder Verständige wird dieses Buch mit Bedauern fortlegen, weil in ihm interessante Fragen kompromittiert sind. Aber das Bedauern wird nicht gross sein, denn dieses Buch ist nicht gefährlich, es wird keinen Eindruck hinterlassen.

Immerhin scheint es mir notwendig, die Behauptungen, die Vinnen aufstellt, zu widerlegen, weil sie geeignet sind, Verwirrungen anzurichten und die Aufmerksamkeit von den wichtigen Interessen der Künstler abzulenken.

Es ist nicht leicht, Vinnen zu widerlegen, denn seine Behauptungen sind nicht klar, sind unscharf. Er spricht von dem Schaden des Imports französischer Kunst, sagt aber im Nebensatz, dass er den Nutzen anerkennt. Er sagt: Die künstlerische

Frage, die Einwirkung der französischen Kunst auf den deutschen Geist halte er für schädlich, und spricht im Nebensatz vom Preise der französischen Kunstwerke. Er tut so, als ob die französische Kunst nicht hervorragend sei, und erzählt gleich darauf, dass die Deutschen nur das bekämen, was die anderen Nationen übrig gelassen hätten. Er spricht gegen die Preise Monets; sagt, die Spekulation wäre schuld daran; wirft den Kunsthändlern alle möglichen ehrenrührigen Sachen vor wegen dieser hohen Preise und erzählt plötzlich, dass er dafür gestimmt habe, dass die Bremer Kunsthalle für einen Monet 50 000 M. zahlte (der höchste überhaupt für einen Monet gezahlte Preis).

(„Und doch habe ich seinerzeit, als der um die Entwickelung unseres Bremischen Kunstlebens und die sehr vornehme Ausgestaltung unserer Galerie ausserordentlich verdiente Direktor Pauli das Bild vorschlug, auch dafür gestimmt und würde es, angesichts des hohen Kunstwertes, noch heute tun. Es gibt eben Ausnahmen, bei denen man nicht aufs Geld sehen darf.")

Ich frage mich, was bekämpft Herr Vinnen? Dass schlechte Werke berühmter Meister nach Deutschland importiert werden?

Ja, wenn einmal festgestellt ist, dass die importierten Werke schlecht sind, dann wird doch niemand mehr so irrsinnig sein, dies zu billigen. Oben lobt er Herrn Direktor Pauli und im nächsten Augenblick greift er ihn an, weil er eine flüchtige Studie von van Gogh, in der ein Künstler die drei Dimensionen vermisst — Zeichnung, Farbe und Stimmung — mit 30 000 bis 40 000 M. anstandslos bezahlt.

Ist nun Herr Vinnen wirklich der Meinung, dass Herr Direktor Pauli das Bild, das er so teuer bezahlt, für eine flüchtige Studie hält, der diese drei seltsamen Dimensionen — Zeichnung, Farbe und Stimmung — fehlen. Das ist doch nicht ganz glaubhaft. Festzustehen scheint nur, dass Vinnen dieses Bild für schlecht und Dr. Pauli es für gut hält. Also richtet sich der Protest Vinnens in diesem Falle augenscheinlich dagegen, dass Dr. Pauli eine andere Meinung von einem Bilde hat, als er, und er wendet sich an die deutschen Künstler mit der Bitte, sie möchten gegen das Bild, das sie nicht kennen, protestieren.

Es ist das ein Beispiel für viele, wie vage und persönlich alles ist, was Vinnen vorbringt. Und deshalb ist es wirklich nicht leicht, ohne selbst zu persönlich zu werden, auf seine Ausführungen einzugehen.

Begeben wir uns auf den mühsamen Weg.

III.

Wer Protestiert?

Vinnen hat sich mit der Frage, ob die deutschen Künstler nicht gegen den Import und die Überschätzung französischer Kunst protestieren wollen, an die Künstler gewandt. Er schreibt: „Das Echo, das meine Worte fanden, übertrifft meine Erwartungen. Ich wollte warnen und sehe, dass ich nur ausgesprochen habe, was von weitesten Kreisen der Künstlerschaft in Nord und Süd seit langem mit Unwillen empfunden wird."

Es haben wirklich eine grosse Anzahl von Künstlern unterschrieben; merkwürdigerweise von den Berlinern im ganzen 11. Von diesen 11 sind einer ein Graphiker, drei sind Bildhauer, für die die Bewegung nicht von grossem Interesse sein kann. Und die anderen, die unterschrieben haben, sind von der Berliner Secession: Jacob Alberts, Josef Block, Martin Brandenburg, Ernst Oppler und Heinrich Linde-Walther; von der Akademie: Otto H. Engel und Arthur Kampf.

In keiner Stadt Deutschlands hat die Seuche des französischen Imports so gewütet wie in Berlin, und nirgends sind so viel französische Bilder verkauft worden wie in Berlin, nirgends muss demnach dem deutschen Künstler das Leben so schwer geworden sein wie hier in Berlin, und nirgends kann er unter den „Machenschaften der bösen Kunsthändler" (soll wohl heissen d e s bösen Kunsthändlers, denn leider habe ich 10 Jahre allein diese Arbeit leisten müssen —) mehr gelitten haben als hier. Warum nun in aller Welt haben die Berliner Künstler gezögert, den Protest zu unterschreiben? Das Geld der Berliner Amateure wurde doch für französische Impressionisten ausgegeben, und wer hätte mehr Anspruch auf dieses Geld als die Berliner Künstler?

Wo sind die Meister der Secession? Warum haben sie nicht unterschrieben? Ihre Werke hängen in denselben Räumen, in denen die französischen Impressionisten hängen. Dieselben Kunstfreunde, die ihre Mäzene waren, haben französische Bilder gekauft. Das Geld, das für französische Bilder ausgegeben ist, ist ihnen entzogen worden. Gerade ihnen, denn ein grosser Teil der „Kunstfreunde" kauft nur Bilder der „alten Richtung". Und das Geld der Wenigen, die sich für die moderne Kunst interessieren, wurde zwischen dem französischen Künstler und dem deutschen Künstler geteilt. Und dennoch: Weder Liebermann, noch Corinth, noch Slevogt, noch Tuaillon, noch Gaul, noch Ulrich Hübner, noch Karl Walser, noch Beckmann, noch Kardorff — ich kann sie nicht alle nennen, keiner von ihnen hat unterschrieben. Keiner ist in entrüstete Worte ausgebrochen, und keiner hat unmutvoll seine Künstlerfaust gegen den „Kunstwucherer" erhoben. Übrig blieb das kleine Häuflein: Alberts, Block, Brandenburg, Ernst Oppler, Linde-Walther, Engel, Kampf.

„In Nord und Süd wurden die Missstände seit langem mit Unwillen empfunden", schreibt Vinnen. Gehört Berlin nicht zum Norden? Und wo sind die anderen norddeutschen Künstler? Hat Kalckreuth unterschrieben? Klinger?

Da, wo das Übel am meisten gewütet hat, da scheint kein Unwille zu herrschen.

Seltsam. Und dann: Liest man das, was die anderen Künstler geschrieben haben, so wird man staunen. Statt des Protestes bei einem grossen Teil eine Anerkennung der Bestrebungen, die grosse französische Kunst in Deutschland einzuführen. Was Benno Becker geschrieben hat, was Habermann geschrieben hat, das will ich gern Wort für Wort unterschreiben. Aber auch viele andere sagen nur das, was jeder Verständige auch denkt. Natürlich kommt dann und wann die Wut gegen die „schlauen Händler", die das Geld in ihre Taschen leiten, aber was sagt das? Das ist eine alte, liebe Angewohnheit der Künstler, auf den Kunsthändler zu schimpfen. Freilich immer auf den anderen, nicht auf den, den sie kennen und dem sie oft zu Dank verpflichtet sind.

Die richtigen Bundesgenossen entstehen Vinnen erst bei den Kunstschriftstellern. Was da Herr Fritz von Ostini begeistert predigt gegen den gewissenlosen Geschäftsbetrieb französischer Kunstimporteure und ihrer deutschen Helfer, ist so klug und so geistreich, ist so treffend und zeugt von so hoher Kennerschaft wie die Kunstkritiken, die er zur Freude aller Münchner Maler in den Münchner Neuesten Nachrichten zum besten gibt. Es ist schon 20 Jahre her, dass wir als junge Studenten und junge Maler im Café Luitpold die Kritiken Ostinis zur Karnevalszeit mit verteilten Rollen vorlasen. Ganz gewiss sitzen jetzt an denselben Tischen des Café Luitpold und des Café Heck Menschen, die gerade so jung sind, wie wir damals waren, und treiben dasselbe Spiel. Es wäre schade, dieses Vergnügen zu stören.

IV.

Die Statistik

Vinnen glaubt, dass die materielle Lage der deutschen Künstler und die deutsche Kunst in Gefahr seien, weil einige moderne französische Bilder nach Deutschland gebracht werden. Welche Summen dabei in Betracht kommen, davon hat er augenscheinlich keine Vorstellung. Er nennt sie nicht. Aber bei der Aufstellung der Statistik am Schluss wird der Anschein erweckt, als ob es sich um riesige Summen handelte. Er beruft sich auf das Statistische Jahrbuch: „Die Statistik redet da die eindringlichste Sprache."

Ja, man muss nur die Statistik zu lesen verstehen. Oder man muss wenigstens, wenn man auch keine Kenntnisse hat, sich die Mühe nehmen, einiges zu fragen, und — wenn einem das auch noch zu unbequem ist —, so muss man wenigstens — es ist schwer, ein Wort zu finden — sagen wir: fragwürdige Behauptungen unterlassen.

Auf der Seite 175 des Statistischen Jahrbuches für das Deutsche Reich vom Jahre 1910 steht, dass aus Österreich für 9 321 000 M. Gemälde und Zeichnungen im Jahre 1909 eingeführt seien. Herr Vinnen macht dazu die Bemerkung:

„Allerdings dürfte in dieser Ziffer ein hoher Prozentsatz über Wien eingeführter französischer Bilder enthalten sein.“ Wie kommt er zu dieser Behauptung?

Schwer kontrollierbar ist, was aus Österreich an Bildern des 18. Jahrhunderts oder an französischen Primitiven eingeführt worden ist. Unter den französischen Bildern meint er doch aber augenblicklich französische Bilder des 19. Jahrhunderts. Wer hat ihm nun bloss gesagt, dass ein hoher Prozentsatz französischer Bilder in der Einfuhr Österreichs enthalten sei? Herr Vinnen nenne seinen Gewährsmann! Oder er gestehe, was einfacher ist, dass er in leichtfertigster Weise eine unwahre Behauptung aufgestellt hat!

Die Wahrheit ist, dass von modernen französischen Bildern aus Österreich nach Deutschland wohl nicht für 20 000 Frank im Jahre 1909 eingeführt worden ist. Es existiert überhaupt keine Einfuhr französischer Bilder über Österreich. Es kann natürlich vorkommen, dass ein österreichischer Amateur mal ein Bild abstösst, und das nach Deutschland gelangt. Es hat vielleicht auch Miethke in Wien dann und wann mal ein französisches Bild nach Deutschland verkauft. Da aber die Galerie Miethke sich hauptsächlich mit alten Bildern beschäftigt, ist diese Einfuhr nach Deutschland so minimal, dass man sie überhaupt nicht in Betracht ziehen kann. Ausser Miethke in Wien gibt es keinen österreichischen Kunsthändler, der sich bisher mit französischer Kunst beschäftigte.

Die ganze Statistik, die Herr Vinnen vorlegt, ist vollständig belanglos. Glaubt Herr Vinnen wirklich, dass wir aus der Schweiz für 1 200 000 M. Schweizer Bilder nach Deutschland importieren? Diese Statistik bezieht sich nicht allein auf verkaufte Bilder. Ausserdem aber enthält sie den Handel mit alten Bildern. Und die Export- und Importsummen des Handels mit alten Bildern übersteigen die Summen des Handels mit neuen Bildern etwa um das Fünffache.

Selbst wenn Karl Vinnen die Statistik hätte lesen können, selbst wenn er sich die Mühe gegeben hätte, Nachforschungen anzustellen: aus dieser Statistik ist nicht das Geringste zu er-

sehen, mit dieser Statistik, musste er wissen, konnte er nichts beweisen. Ich nehme an, Vinnen führt diese Statistik in gutem Glauben an. Man muss ihm seine Naivität und seine Ungeschicklichkeit im Denken zugute halten; immerhin, es muss kein angenehmes Gefühl für einen erwachsenen Mann sein, diese Zahlen zu Beweisen benutzt zu haben. Ein wenig sehr leichtsinnig, nicht gerade sehr ernsthaft . . .

Nach meiner Schätzung beträgt die Einfuhr französischer Impressionisten nach Deutschland im Durchschnitt noch keine halbe Million Mark. Im vorigen Jahre 1910 wurde diese Summe überschritten, weil bei der Auflösung der Sammlung Pellerin eine Anzahl Manets in deutschen Besitz übergingen. Wohl alles Bilder, für die Herr Vinnen selbst gestimmt hätte, wenn man nach seiner Handlungsweise beim Ankauf der „Camille" von Monet geht.

Meine Schätzung ist ziemlich genau. Nach allem, was Herr Vinnen schreibt, wird der Eindruck erweckt, dass es sich um viele Millionen handelt. Glaubt Herr Vinnen, dass die wirkliche Summe überhaupt von Belang ist für den deutschen Kunsthandel? Es wäre traurig um den deutschen Künstler bestellt, wenn diese minimale Summe irgend einen Einfluss auf die materielle Lage der deutschen Künstler hätte.

Weiss Herr Vinnen nicht, dass an einem einzigen Tage in der Auktion Lanna mehr für Antiquitäten ausgegeben worden ist? Ist ihm nicht bekannt, welche Summen für englische Bilder des 18. Jahrhunderts ausgegeben werden?

Warum macht er so viel Aufhebens von dieser kleinen Summe, da ihm doch bekannt sein muss, dass im vorigen Jahre die Sammlung Königswarter in Berlin in 1½ Tagen mehr als das Doppelte dieser Summe brachte, und dass von dieser Million auch nicht ein Pfennig in die Hände eines Künstlers gelangt ist?

Aber wenn auch für Millionen französische Bilder nach Deutschland importiert würden, das Büchlein Vinnens würde diese Bewegung nicht aufhalten können. Die Vorliebe für die grossen Meister der französischen Renaissance des 19. Jahrhunderts wird sich bei den Kunstfreunden nicht abschwächen.

Kein Protest kann eine geistige Bewegung hindern, die über die ganze Welt geht. Das, was man unter dem Namen des französischen Impressionismus (im weitesten Sinne) meint, ist eine geistige Bewegung, und keine technische, keine kommerzielle. Ein Protest gegen eine solche Bewegung hat kein anderes Resultat, als die Aufmerksamkeit der Kreise, die sich mit ihr noch nicht beschäftigt haben, auf sie zu lenken und sie dadurch zu stärken.

Ich kann aber auch nicht glauben, dass Vinnen den Impressionismus bekämpfen will, denn er und seine Freunde wiederholen immer wieder, dass sie sich an französischer Kunst selbst gebildet haben. Ich glaube, Vinnen will etwas ganz anderes, als er ausspricht. Unter seinen dunklen und unverständlichen Worten ruht die berechtigte Frage nach den materiellen Daseinsbedingungen der deutschen Künstler, nach der Möglichkeit des deutschen Bilderexportes, nach dem Zusammenhang zwischen Angebot und Nachfrage im Bilderhandel, und endlich nach der Art, wie Bilder vertrieben werden müssen, so dass der Künstler nicht leidet und die Kunst auch nicht leidet.

Ich wiederhole: seine Anregung, die für die deutschen Künstler sehr wichtigen Fragen aufzurollen, verdient Dank, und man muss ihm verzeihen, wenn er diese Fragen, statt durch Nachdenken und Forschen, nur mit dumpfer Wut zu beantworten sucht.

Man fühlt aus seinen Worten heraus, dass er die dunkle Empfindung hat, die hässlichen und inferioren Instinkte des Neides bei seinen Kollegen zu erregen. Er fürchtet sich vor sich selbst und rettet sich dann, wenn ihm sein Gewissen schlägt, in unerwiesene Behauptungen, um vor sich selbst Recht zu behalten.

Aber was will es nun sagen, wenn Herr Vinnen, der weder den Kunstmarkt noch die Galerien der Amateure kennt, sagt, nach Deutschland kämen alte Atelierreste von Manet, Sisley und Pissarro, und wenn er dann hinzufügt, Frankreich bezahle die Preise nicht, die Deutschland bezahlt.

Herr Vinnen müsste sich schon meiner Führung anvertrauen, dann will ich ihm zeigen, wie in den deutschen Galerien nicht die Atelierreste von Manet, Sisley und Pissarro hängen, sondern dass

bei den grossen deutschen Amateuren die besten Meisterwerke dieser Schule sind. Ich will ihn durch die Galerien führen, und er soll mir angesichts der Werke in den Galerien Arnhold, Mendelssohn, Gerstenberger, Rothermundt, Schmitz, Behrens, Stern, Osthaus und vielen anderen seine Behauptung wiederholen, dass meistenteils minderwertige französische Bilder in Deutschland sind. Er muss mit mir nach Paris kommen. Ich will ihn in die Sammlungen französischer Amateure einführen, und ich will die Amateure vor ihm nach den Preisen, die sie für die Bilder gezahlt haben, fragen. Er kann aber auch nach Moskau fahren, nach Budapest, nach New York, Chicago, nach Dublin, Philadelphia, und er soll da Nachforschungen anstellen. Ich werde ihm Empfehlungsbriefe geben.

Hat er das getan? Kennt er die deutschen Sammlungen? Ist die „Lisa" von Renoir ein Atelierabfall? Sind der „Bon Bock", der „Desboutin", die „Dame in Rosa", der „Hafen von Bordeaux" von Manet Atelierreste? Er hat sich nicht die Mühe genommen, die Sammlungen durchzusehen, eine Mühe, die für einen Künstler ein Vergnügen sein sollte. Er hat nicht mit Pellerin gesprochen, kennt keinen grossen französischen Sammler, weiss nichts von ihren Bildern, noch weniger von den Preisen, die sie gezahlt haben.

Aber er behauptet und protestiert. So lange er nicht sorgfältiger seine Behauptungen stützt, wird wohl selbst der Fernstehende sich der Überlegung nicht verschliessen, dass doch die meisten Amateure grosse Kaufleute sind, Leute, die sich nicht so leicht beschwindeln lassen. Leute, die nicht in Berlin und nicht in Schrimschroda angenagelt sind, deren Gesichtskreis wohl bis Paris reicht und die sich da wohl erkundigt haben werden, ob sie wirklich von „Kunstjobbern" bestohlen werden. Herr Vinnen als Vormund dieser grossen Kaufleute! Ich glaube, die Herren werden lachen, und ich glaube, es wäre besser, Herr Vinnen liesse sich von ihnen Vorlesungen halten, wie man kauft, als dass er sie ihnen unbefugterweise gibt.

Und welche Rolle schreibt man mir denn zu? Warum habe ich mich „in den Dienst französischer Kunsthändler gestellt"?

Warum habe ich denn statt mit französischen Bildern nicht mit den Bildern von Herrn Vinnen und seinen Freunden Geschäfte gemacht?

Als ich mit meinem Vetter zusammen vor 12 Jahren den Versuch machte, französische Kunst nach Deutschland zu importieren, da hat uns niemand viel Dank gewusst, da war es schwer, auch nur das Wenige zu verdienen, um das Unternehmen aufrecht zu erhalten. Aber hätte ich damals mit Achenbach Geschäfte gemacht oder mit Friedrich August von Kaulbach, mit Grützner oder mit Kiesel, dann hätte ich leicht Geld verdient. Warum musste ich denn gerade mit französischen Bildern spekulieren? Antworten Sie mir, Herr Vinnen. Warum ging es nicht gerade so gut mit deutschen? Es wäre doch angenehmer für mich gewesen. Die Antwort will ich Ihnen geben: Weil ich diese Einführung der französischen Kunst in Deutschland für eine kulturelle Tat gehalten habe. Und auch das ist nicht der wahre Grund. Sondern einfach, weil ich Manet — liebte, weil ich in Monet, Sisley und Pissarro starke Künstler sah, weil ich in Daumier und Renoir Genies, in Degas einen der grössten Meister, in Cézanne den Träger einer Weltanschauung erblickte.

Das Märchen von dem Stock Bilder, den man billig aufgekauft hat, ist ein Märchen. Ich habe leider keinen Stock französischer Impressionisten. Es ist freilich wahr, Durand-Ruel in Paris hat eine grosse Anzahl impressionistischer Bilder. Wie er sie erworben hat, wie Dummheit des Publikums und der Hass der französischen Vinnen ihn gezwungen hat, diesen Stock zu behalten, das ist eine Geschichte für sich. Niemals hat er die Absicht gehabt, die Bilder aufzusammeln. Er hat sie nicht verkaufen können. Die Bilder blieben an ihm hängen, und hätte dieser „Kunstjobber“ nicht so viel Charakter gehabt, sein ganzes Vermögen lieber zu verlieren, als mit den französischen Achenbachs, Kiesels und Kaulbachs zu handeln, so wäre niemals dieser Stock bei ihm aufgesammelt worden, und dann wären ausserdem noch einige dieser grossen französischen Meister in Hunger und Elend gestorben.

Wer aber machte mich denn zum „Untertanen" Durand-Ruels? Warum half ich ihm denn, diese „Spekulationen" durchzusetzen? Warum spekulierte ich denn nicht lieber hier? Herr Vinnen hat sich diese Fragen alle nie vorgelegt. Er sieht, dass einige französische Bilder teuer bezahlt werden, und er sieht, dass dabei Kunsthändler Geld verdienen, er sieht, dass einige deutsche Künstler schlecht bezahlt werden, daraus zieht er den scharfsinnigen Schluss: Der Kunsthändler — in diesem Falle wohl immer ich — bestiehlt den deutschen Künstler um den Lohn seiner Arbeit.

Und was führt er für Gründe an: „Den Ausruf eines mir bekannten Pariser Malers von Weltruf." Wer war der Pariser Maler? War es Renoir? Oder Degas? War es Monet? Oder wer war es denn? Es gibt schliesslich doch nicht Dutzende von Pariser Malern von Weltruf. Sollte es vielleicht einer dieser Fagerolles gewesen sein, die die grossen Meister bestehlen, und dann hinterher die grossen Meister gern tot machen möchten?

Es gab wohl eine Zeit, da man in Deutschland Renoir noch nicht kannte und Besnard für den grossen Meister hielt. Es gab eine Zeit, dass die Münchner Secession Aublet, Dinet, Binet, L'Hermitte, Menard für vorbildliche Maler hielt. Es wird wohl einer von ihnen gewesen sein, dieser ‚Pariser Maler von Weltruf'. Einer von diesen, deren Weltruf zugrunde gegangen ist durch die Kenntnis der wirklichen Führer der französischen Kunst.

Und wenn man diese Behauptungen widerlegt hat, so kommt wieder die Frage, was wollte Vinnen eigentlich beweisen? Dass das Bild, von dem er eben gesprochen hat, die Studie von Monet im Posener Museum, ein französisches Überbleibsel ist? Oder was sonst? Hat Vinnen das Bild gesehen? Oder hat der französische Freund es gesehen?

Vom Anfang bis zum Ende der Schrift Vinnens ist immer wieder dasselbe Spiel. Er sagt nicht, was er meint. Er protestiert. Wogegen, konnte ich nicht erfahren. Er wirft mit Behauptungen um sich, die nichts beweisen und die nicht einmal richtig sind.

Das einzige, was mir schliesslich im Gedächtnis haften blieb, ist seine Sorge um die Zukunft der Jugend. Das ist nicht meine Sache. Ich will ihm nicht auf das ästhetische Gebiet folgen. Aber ich glaube nicht, dass man die Jugend durch Proteste lenkt. Ich denke, diese Jungen, die längst die Kinderschuhe ausgetreten haben, werden sich ihren Weg selbst suchen, und als Führer werden sie wohl niemanden nehmen wollen als die, die sie lieben. Und sie lieben eben weder Vinnen, noch die Künstler, die mit unterschrieben haben, lieben vielleicht nicht einmal Menzel, und lieben vielleicht nicht die, die zu lieben, gerecht wäre. Aber mit der Jugend ist es halt eine eigene Sache. Wer die Jungen gängeln will, der scheint mir kein weiser Mann zu sein. Ich habe es noch nicht gesehen, dass sich ein Junger seinen Lehrer hat aufdrängen lassen. Die Jungen wollen lieber in ihr Unglück rennen auf ihre Art, als an der Hand Vinnens in ihr Glück.

Ich habe im letzten Jahre in Paris bei Kunsthändlern Bilder junger Franzosen erworben, Werke von Bracque, Derain, Girieud, Friesz, Picasso und anderen. Keines dieser Bilder kostete 400 Franken. Für Arbeiten hiesiger Akademieschüler wird mindestens ebensoviel verlangt. Bilder bekannterer hiesiger Landschafter kosten das drei- und vierfache. — Von meinen drei Bildern van Goghs, die ich gleichfalls 1910 kaufte und die alle drei die von Herrn Maler Vinnen verlangten drei ,,Dimensionen" besitzen, hat keines 8000 Mark gekostet. Ebensoviel soll ein hiesiger Amateur Herrn Gerhard Janssen für sein Bild „Der letzte Gast", das augenblicklich die hiesige grosse Kunstausstellung ziert, erfolglos geboten haben; der Maler verlangt 15 000 Mark. Düsseldorfs ,,Altmeister" Gebhardt verlangt für sein Bild in der Ausstellung 30 000 Mark und für Studienköpfe bekommt er mehrere tausend Mark direkt und im Handel.

Es ist erfreulich, dass das deutsche Publikum, dass deutsche Kunstvereine und Museen die deutschen Maler so gut bezahlen; schon aus diesem Grunde sollte ein deutscher Künstler einem Kunstfreunde, der Freude auch an französischen Bildern hat (es gibt deren gar nicht so viele), es nicht verübeln, wenn er sich in Paris Bilder kauft. Tut er es aus Snobismus, so ist das auch nicht schlimm. Ein Snob würde sonst sein Geld vielleicht nicht in Kunst anlegen, sondern in Pferden, Jeu etc.

Ich habe noch nie gehört, dass sich deutsche staatliche oder städtische Galerien Bilder von Bonnard oder Derain, Herbin oder Seurat angeschafft hätten. Die bleiben bei van Gogh stehen, wenn sie überhaupt so weit kommen. Vielleicht tut es ihnen später mal leid, Gelegenheiten verpasst zu haben.

Düsseldorf. **Alfred Flechtheim.**

Alfred Walther Heymel.

I.

Satyrspiel

Es geht uns, die wir zuletzt zu Worte kommen sollen, bei aller Bescheidenheit ein wenig wie Alexander dem Grossen, der als Knabe darüber trauerte, dass ihm sein Vater Philipp nichts zu erobern übrig lassen würde, oder besser wie dem Sohne Goethes, der das Gefühl hatte, alle Lieder seien ihm bereits vorweg gesungen. Als die Broschüre des Herrn Vinnen erschien, da schwoll das Herz uns über und der Geist wurde wach und der Mund wollte überlaufen, um abzuwehren und zu widerlegen; nun aber dieser Band in Korrekturbogen vor uns liegt, sehen wir, dass die ganze Arbeit getan, ja, es will uns scheinen, endgültig getan ist, denn etwa sechzig der bekanntesten und erprobtesten deutschen Galerieleiter, Maler, Bildhauer, Kunsthistoriker, Publizisten, Kunsthändler und Privatsammler haben sich zur Sache geäussert; wobei nicht einmal ganz Deutschland systematisch nach Namen abgegrast, sondern von der grossen Reihe der massgebenden Persönlichkeiten nur ein kleiner Teil überhaupt aufgefordert werden konnte, so dass sich die Liste der Mitarbeiter, die die Tendenz unserer Broschüre teilen, leicht hätte verlängern lassen, wenn wir statt einer Broschüre einen Folianten hätten machen wollen. Wir bedauern aufrichtig, dass der Beitrag des Leiters der Mannheimer Kunsthalle, Fritz Wichert, fehlt und zwar nur aus dem Grunde, weil er ihn infolge von Überarbeitung nicht liefern konnte. Da Wichert einer der indirekt Hauptangegriffenen ist — in dem Protest deutscher Künstler ist überhaupt fast jeder indirekt angegriffen —, so wäre seine Meinungsabgabe besonders wertvoll gewesen. Er hat es aber nicht nötig, sich selber zu verteidigen, denn manch kräftiges Wort fällt zu seinen Gunsten, und seine Taten in der Mannheimer Kunsthalle sprechen ein lautes, beredtes Zeugnis für den Berufenen.

Fritz Erler hat uns, wie mit dem zweiten Gesicht begabt, darauf hingewiesen, dass bald die Zeit gekommen sein dürfte, die Augen von Frankreichs Kunst abzuwenden, um uns den Einflüssen Ostasiens und der antiken Primitiven hinzugeben. Warum Ostasien deutschnationaler sein soll, als das verwandte Frankreich, sehen wir noch nicht ganz deutlich; aber wir lassen uns gern belehren und folgen dem Beispiel der Alten und lassen dem ernsten Bühnenspiel ein Satyrspiel folgen, wobei wir der Weisheit des alten Sprichworts huldigen: Doppelt genäht hält besser! Denn ist der Protest Vinnens der erste Akt oder das Vorspiel dieses Kunsttheaters nicht selber schon so etwas wie ein Satyrspiel? Er hat uns an eine Revolutionsgeschichte, die 1848 in einer freien Stadt passiert sein soll, erinnert. Wen hat er nicht an alles mögliche erinnert! Gustav Klimt, wie man vorne nachlesen kann, an einen Agitator in einem Wiener Volksstück, und uns an folgende Geschichte. Also die Revolution der Intellektuellen war 48 überall im Deutschen Reich im Gang und forderte ihre Opfer. Auch die kleinen Bürger und der Mob einer freien Stadt entzündeten sich an der lodernden Flamme und rotteten sich um das Rathaus zusammen. Oben sassen die wohlbeleibten Ratsherren der Stadt, fühlten sich nicht wohl in ihrer wohlgepolsterten Haut, die Rotweinröte ihrer Gesichter wechselte mit jäher Angstblässe. Die Menge schrie und tobte draussen weiter. Da erhob sich ein alter Senator, der für seinen Witz und seine Klugheit bekannt war, und sagte: „Ick will mol mit se verhanneln," trat auf die Balustrade und gebot Ruhe. Der Sprecher tritt vor. Der Alte sieht ihn durchbohrend an und fragt ihn: „Lüde, wat willt ji denn egentlich?" Darauf entwickelt sich folgendes Zwiegespräch:

„Herr Snater, so kann dat nich wider gahn!"
„Wat kann nich so wider gahn?"
„Herr Snater, de annern hebt dat ok!"
„Wat hebt de annern ok?"
„Wi willt'n Repeblik hebben."
„Ji hebt jo all'n Republik."
„Denn willt wi noch'n Repeblik hebben!"

„So kann dat nich wider gahn!“ Nämlich, dass die Bremer Galerie so verwaltet wird. Darauf weiss ihr Leiter, Gustav Pauli, Antwort genug, und eigentlich Herr Vinnen auch, denn er stellt fest, dass die Bremer Kunsthalle einerseits vortrefflich sei, andererseits nicht so weiter verwaltet werden darf. Herr Vinnen stellt überhaupt alles doppelt fest. Er geht nach Paris und warnt vor den Franzosen, er ist gegen das sentimentale Werdanditum und wäre doch nach Franz Blei, der ihn witzig genug den Protestmaler taufte, ein berufenes Ehrenmitglied des tüchtigen Bundes. Er behauptet einerseits, dass sein Mahnwort klar und unzweideutig sei, Pauli und wir aber glauben andererseits ihm nachgewiesen zu haben, dass es unklar und zweideutig ist.

„So kann dat nich wider gahn!“ Nämlich, dass Posen sein ganzes Geld für einen minderwertigen Monet ausgibt. Der Leiter aber der Sammlung, Ludwig Kämmerer, erklärt, dass überhaupt kein Geld ausgegeben wurde, sondern dass das schöne Bild als Leihgabe von Kunstfreunden zu Ausstellungszwecken hergeliehen wurde. Satyrspiel!

„So kann dat nich wider gahn!“ Nämlich, dass Unsummen deutscher Taler für französischen Atelierkehricht ausgegeben werden und dass Millionen und Millionen deutschen Geldes ins Ausland wandern, während nur wenige nach Deutschland zurückkommen. Dass dies so sein soll, soll Schuld der Kunsthändler sein; aber es ist nicht so und die gegen den Willen der unterschreibenden Protestler heimlich eingeschmuggelte Statistik ist falsch. Paul Cassirer, der überragende deutsche Kunsthändler, der zugleich Amateur ist, führt sie unwiderleglich ad absurdum. Nicht mal das hätte es gebraucht, es hätte genügt zu konstatieren, dass eine Statistik über einen Artikel, der nicht zollpflichtig ist, von vornherein als null und nichtig angesehen werden muss. Satyrspiel!

„So kann dat nich wider gahn!“ Nämlich, dass die Kunstsnobs, aufgehetzt von gefährlichen Kunstschriftstellern, minderwertige Franzosen kaufen. Hans Tietze in Wien weiss darauf eine Antwort; denn so wie Sie, meine Herren Protestler, das Wort

Snob gebrauchen, ist es ein Ehrentitel, und wer ihn sich verleihen lässt, befindet sich in guter Gesellschaft. Wir bekennen uns auch in diesem Zusammenhange offen zu dieser verfemten Gemeinde, denn — horribile dictu — wir besitzen einen Puy, einen Picasso und drei Tewes.

„So kann dat nich wider gahn!" Nämlich, dass die deutsche Jugend, die der Malerei beflissen ist, durch schlechte französische Bilder zugrunde gerichtet wird. Alle Halbtalente werden durch irgend einen Einfluss zugrunde gerichtet, wenn sie auf Kosten anderer eine der drei bis tausend Dimensionen in ihrer unfähigen Nachäfferei übertreiben — ob französischen oder deutschen Schunds ist einerlei —, die Linie, die Fläche, die Farbe, die Tiefe, den Inhalt, das Historische, die Gemütstiefe, die Komposition, die Stilisierung, das Detail, und was weiss ich weiter, Derdebbelholmer! Drei Dimensionen? Satyrspiel!

Eins vergass Herr Vinnen wohl, als er den Protest unter grossem Beifall seiner Bremer und Münchener Freunde zweifellos nach bestem Wissen und Gewissen anfertigte, er vergass, dass er in dem Augenblick ebenso wie seine Mitprotestler, da sie alle die Feder in die Hand nahmen, selber zu den vielgeschmähten Kunstschriftstellern wurden, und in dem Augenblick, da sie den Galeriedirektoren Vorhalte wegen ihrer Ankäufe machten, nicht anders handelten, als etwa Fabrikanten einer Ware, die nicht nur über die gleiche Ware der Konkurrenz abfällig urteilen, sondern auch den Konsumenten Vorschriften machen, von welchen Firmen sie in Zukunft zu beziehen haben würden: Satyrspiel.

„So kann dat nich wider gahn!" Nämlich: Dies Unwesen mit den Ästheten und mit den Kunstschriftstellern. Die Ästheten aber oder die Liebhaber der Kunst werden immer das kaufen, was ihnen zusagt. Scheltet sie ruhig Dilettanten; wahrhaftig, sie sind Dilettanten, denn sie lieben und verehren und beten die künstlerischen Dinge an, mit denen sie sich umgeben und können sich ein Leben ohne diesen Liebesdienst nicht denken, wie ein frommer Katholik nicht ohne Messe und Hochamt auskommt.

Und die Kunstschriftsteller, die das deutsche Gemüt der Bilderkäufer vergiften sollen! Wer sind sie? Wo sind sie? Wieviel sind ihrer? Wir glauben, sie meinen nur einen und der heisst: Meier-Graefe. Wir sind nicht allein, die dies glauben. Walter Riezler, der Stettiner Galerieleiter, und der Publizist Wilhelm Hausenstein aus München glauben dasselbe — nun, man lese was sie sagen! Wir aber benutzen die Gelegenheit, zum erstenmal öffentlich ein Bekenntnis abzulegen. Wir können uns unser heutiges Verhältnis zur Kunst nicht ohne Meier-Graefe denken. Er hat viele unserer Generation gezwungen, sich vor den Bildern der Meister so lange Mühe zu geben, bis wir sie verstehen. Meier-Graefe hat einmal im Leben ein enormes Pech gehabt, das war der Moment, als er sich von einem Verleger überreden liess, seine prachtvollen Essays, die ursprünglich „Beiträge zu einer modernen Ästhetik" hiessen, unter dem Titel „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" herauszugeben. Denn das sind sie, weiss der Himmel, nicht. Alle Bücher über Kunst, die Meier-Graefe vorher und nachher geschrieben hat und schreiben wird, gehören zusammen und werden eines Tages ein Material positiver Urteile und Aufschlüsse hinterlassen, ohne deren Benutzung in späteren Jahrhunderten kein Kunsthistoriker auskommen wird und kann. Dieses ganze Material, ihr Herren Protestler, die ihr vielleicht hier nicht so ganz mitreden könnt, wird eine Entwicklungsgeschichte sein im mehrfachen Sinn, eine Entwicklungsgeschichte der Kunst unserer Zeit, eine Entwicklungsgeschichte unserer Kunstkritik und zuletzt und vor allem die kritische Entwicklungsgeschichte eines Menschen, der ohne Bilder so wenig leben konnte, als wir, ohne Atem zu ziehen, oder ein Fisch, den man aus dem Wasser nimmt. Man wirft ihm — wir gehören zu seinen nächsten Freunden und wissen es daher besser — Eigennützigkeit vor. Sagen Sie uns doch, wo steht sein Schloss, wo findet man seine Marmorställe voll kostbarer bunter Pferde, die seine gefederten Wagen ziehen? Auf welcher Bank hat er seine goldenen Wilhelms liegen, mit denen er Kaviar, Austern, Hummer und Fettammern bezahlt, um sie seinen nur in Ihrer

Phantasie existierenden Helfershelfern, den Liebermann, Cassirer, Durand-Ruel, Kessler etc. vorzusetzen. Glauben Sie eigentlich selber an das Märchen? Satyrspiel! Risum teneatis, Ihr Freunde und Feinde! Nennen Sie uns in der gesamten Kunstschriftstellerei unserer Zeit eine ebenso ernsthafte Arbeit, als die Analyse des Theater Gymnase im „Jungen Menzel" von Meier-Graefe. Über das Böcklin-Buch wollen wir schweigen. Wir sind der Meinung Meier-Graefes, können aber Ihre Entrüstung über gewisse Übertreibungen verstehen. So wie wir überhaupt den lobenden Meier-Graefe hoch über den tadelnden stellen müssen. Wir ärgern uns sogar mit Ihnen über den leichtsinnigen und burschikosen Ton der spanischen Reise, und doch sind die eingehenden Auseinandersetzungen mit Velasquez und Greco kunstkritisch und menschlich so ethisch, wie sie nur sein können. Gewiss, Velasquez kann nichts dafür, dass ihn Meier-Graefe früher als Fundament unserer Malerei allzu enthusiastisch überschätzte; aber bewundern wir doch die Entwicklungsfähigkeit und Ehrlichkeit eines um das Richtige bemühten Kopfes und eine Largesse, die unrecht gehabt haben und Jugendsünden unumwunden eingestehen und gut machen kann. Greco ist kunsthistorisch vielleicht das grösste neue Erlebnis unserer Zeit; er war vernachlässigt und unterschätzt und ist jetzt erst richtig eingereiht worden, trotz Fritz Erler. Seine Grösse ist unleugbar, das beweist die augenblickliche Ausstellung von einigen Hauptwerken in der alten Pinakothek in München. Einer unserer Freunde, ein Kunstgelehrter, der kürzlich in Spanien war, beklagte sich uns gegenüber brieflich über die sogenannten Schimpfereien Meier-Graefes auf Velasquez, ohne dass man ihm direkt hätte widersprechen können. Der Brief aber schloss mit dem Satz, dass, verglichen mit Greco, Velasquez ein genialer Improvisator genannt werden könne. Demgegenüber konnten wir noch weniger widersprechen. Im übrigen, ist Velasquez im Ansehen und Preise etwa gesunken? Er ist viel zu verehrt und geschätzt, als dass ihm so etwas noch passieren könnte, nur Greco hat in den letzten Jahren Boden gut gemacht, wie es beim Rennen heisst, und wird höher und richtiger gewertet.

Mittlerweile hat uns Meier-Graefe sein Marées-Werk geschenkt. Als wir neulich in einer Münchener Gesellschaft auf diese grosse deutsche Tat hinwiesen, bekamen wir zur Antwort: „Das haben wir schon lange gewusst, da brauchts keinen Meier-Graefe, um uns die Augen zu öffnen, der braucht uns nicht erst zu zeigen was schön ist. Ausserdem ist Hildebrands Anteil an dem Marées-Werk nicht zu unterschätzen." Gut, sei es so, wir wissen das nicht, ist Meier-Graefes Tat darum geringer? Ist Tschudis Tat, die deutsche Jahrhundert-Ausstellung in Berlin zusammengebracht zu haben, darum geringer, weil sie ohne Meier-Graefe undenkbar ist? Im Marées-Werk stehen ein erstes und letztes Kapitel, das man zusammen mit den Briefen Marées' gratis oder zu minimalem Preise unter der deutschen akademischen Jugend verteilen sollte, unter derselben Jugend, der es einmal eine würdige Aufgabe gewesen wäre, für Tschudi, dessen aufrechtes, sittliches Beispiel in unserer zu Kompromissen allzu geneigten Zeit heroisch genannt werden muss, in Protestversammlungen zusammen zu treten.

„So kann dat nich wider gahn!" Und dann: „De annern hebt dat ok!" Was denn? Grosse Summen soll der französische Staat zur Anschaffung wertvoller Bilder den Museen und der Künstlerschaft zur Verfügung gestellt haben. „Das tat er nicht! Das tat er nicht! Das tat er absolutse nich!" Privatsammler, Snobs, Ästheten, Einzelgänger, Mäzene, Maniacs, wie sie wollen, die haben es getan. Caillebotte, Moreau-Nellaton, Cammondo und andere taten und tun das genau so, wie die französische Abteilung der Berliner Nationalgalerie aus privaten und nicht staatlichen Mitteln zusammengekommen ist. Aber wir glauben, wir verfallen in den Fehler, alles zu wiederholen, was die Stimmen der Berufenen vorne im Buch laut und eindrücklich genug verkündeten. „Wi willt ne Republik hebben! Wi willt noch ene un noch ene un noch ene hebben!" Satyrspiel!

Wir glauben, dass unsere Vorredner alles klar und deutlich gesagt haben! Hat das auch Herr Vinnen? Man sollte doch meinen, dass jemand, der genau weiss, was er sagen will und

sich über seine Meinung klar ist, sich auch auf Deutsch klar ausdrücken müsste. Hat das Herr Vinnen? Vielleicht schlage man die Äusserung Th. von Brockhusens darüber auf.

Herr Vinnen mahnt, gleich Meier-Graefe, in seinem Aufsatz über Cézanne vor Nachahmung minderwertiger Franzosen. Vielleicht hat jemand Zeit genug, zu lesen, was Spiro darüber zu sagen hat, während Meier-Graefe selbst die verirrten Nachäffer unerbittlich totschweigt.

Herr Vinnen warnt vor fremdländischen Einflüssen; Otto Grautoff weiss darauf eine Antwort. Auch weist er darauf hin, wie unritterlich und unpolitisch die Aktion deutscher Gemütskünstler gegen das künstlerisch befreundete Frankreich in einer politischen Periode, wo es mehr darauf ankommt, auszugleichen als zu verhetzen, ist.

Karl Voll warnt in beredten Worten vor einer künstlerischen Inzucht, die die Schollen- und Heimatskünstler (trotz der schon erwähnten Ausblicke, die Fritz Erler nach Ostasien und zur Antike hin eröffnet, wobei er ganz vergisst, dass gerade diese Anregungen und Einflüsse von Frankreich seit Jahrzehnten bereits verarbeitet sind) anzustreben scheinen, die für die gedeihliche Weiterentwicklung eine grosse Gefahr bedeuten würde.

Wenn nun aber ein äusserlich behinderter oder innerlich zurückgedämmter Tätigkeitstrieb wackere deutsche Männer zum Protestieren drängt, dann mögen die Herren Protestler von Beruf den Ratschlägen von Alfred Hagelstange, Karl Ernst Osthaus u. a. gefälligst folgen, die eine Regulierung der Marktpreise für deutsche Bilder verlangen, oder sie mögen gegen die Rezensenten der Tagespresse ihre Stimme erheben, die uns dreimal wöchentlich einreden wollen, dass es in Düsseldorf, München und anderen Städten von grossen malerischen Talenten wimmelt, die ihr Handwerk nach drei Dimensionen hin meisterlich beherrschen und mit Böcklinscher Gemütstiefe in die Natur sehen und dann alles Geschaute und der Natur Abgelauschte meisterlich sicher pastos hinsetzen. Oder sie sollen sich protestierend gegen die bisherige Verwaltung der neuen

Pinakothek wenden, der es gelungen ist, die meisten repräsentativen Bilder gerade Münchener Maler nach Berlin, Hamburg, Bremen und überallhin ins Deutsche Reich gehen zu lassen. Ja, die neue Pinakothek — Satyrspiel!

Um weiter einen Begriff davon zu geben, wie reichhaltig die Antwort auf den deutschen Künstlerprotest ist und wie sehr sie zum Nachdenken anregen könnte, wollen wir kurz den vorliegenden Band auf gut Glück durchblättern und feststellen, dass Theodor Volbehr beherzigenswerte Worte über die Sklaven des Auslands, die Unselbständige und Schwächlinge sind, findet, dass Alfred Lichtwark jedes bedeutende deutsche Kunstwerk, das ins Ausland geht, eine verlorene, jedes bedeutende ausländische Kunstwerk, das in unsere Museen gelangt, eine gewonnene Kraft nennt. Damit trifft er einen wichtigen Punkt der ganzen Frage. Wenn beinahe alle guten deutschen Bilder im Lande bleiben und daneben noch gute ausländische gekauft werden können, so spricht das nur für das Kunstverständnis und die Aufnahmefähigkeit des deutschen bilderkaufenden Publikums. Freuen wir uns dieser Leistungsfähigkeit und schmälen wir sie nicht! Ferner erzählt Max Liebermann in seiner knappen Art, dass der Grund für die zurückgehende Ausfuhr deutscher Bilder nach Amerika darin liege, dass die Käufer in den Staaten an vielen deutschen Bildern ihr Geld beim Weiterverkauf verlören, und Max Slevogt hofft aus der Existenz eines Protestes deutscher Künstler die Tatsache folgern zu können, dass wir auch schon wieder eine deutsche Kunst haben. Der jüngere Max Beckmann weist mit vielen anderen die Bevormundung der jungen Malergeneration zurück, die selbst stark genug sei, ihren richtigen Meister zu finden. Man soll doch der Jugend das Pflücken selbst unreifen Obstes mit Gefahr des Hosenzerreissens und vom Hofhundgebissenwerdens nicht verbieten. Es nutzt nichts; sie nimmt doch nicht die reifen, überreifen, vielleicht schon faulen Äpfel aus dem Erfahrungskorb der Alten, die bittend und warnend am Wege stehen und ihre Weisheit gerne los werden möchten. Die Jüngsten, Kandinsky, Marc u. a., sprechen über ihre malerischen Ab-

sichten, und Fritz Erler wird sich hier ganz besonders über die Pflege des Primitiven freuen können.

W. Rösler sieht mit Besorgnis wegen der künstlerischen Zukunft Leo Putz' in die Zukunft, der seinerseits mit Besorgnis in die Zukunft für die nachfolgende Jugend sieht! Satyrspiel!

Die Maler Leo von König und K. von Kardorff, Ulrich Hübner und E. R. Weiss u. a., alle sind sich einig darüber, was sie der französischen Malerei danken, und die fortschrittlichen Museumsleiter, wie Georg Swarzenski und F. Fries, äussern sich im gleichen Sinne.

M. Pechstein wird ein wenig ausfällig und meint, dass der Protest des Herrn Vinnen mit allem andern etwas zu tun hätte, nur nicht mit der Kunst, die er zur Markthalle mache. So kann man mit den reinsten Intentionen nur durch eine eingemogelte Statistik, die nicht stimmt, ungerechterweise in den Geruch der Brotkorbpolitik kommen. Satyrspiel!

Harry Graf Kessler klärt über die Phantasiepreise, die für schlechte Franzosen bezahlt werden sollen und andere Ammenmärchen auf.

Wir danken Otto Modersohn aufrichtig, dass er die Ehre Worpswedens rettet und freuen uns vor allem, dass Wilhelm Trübner die Unterschrift unter einen Blankowechsel, von dem er nie wissen konnte, an welchem Tage und in welcher Höhe er ihm präsentiert werden würde, zurückgezogen hat. Ihm scheint es wie Georg Biermann gegangen zu sein, der auch nicht gewusst hat, was er eigentlich unterschrieb. Die beiden stehen nicht vereinzelt da, denn im mündlichen Gespräch ergab es sich zuweilen, dass die beigetriebenen Unterschriftgeber erklärten, wenn sie genau gewusst hätten, worum es sich handele, würden sie ihre Namen nicht hergegeben haben. Aber worum handelte es sich denn eigentlich genau? Ja, die Redaktionskunst des Herrn Vinnen — Satyrspiel!

Walter Püttner lässt uns einen Blick in die Werkstatt des Künstlers tun, und Alfred und Eugen Feiks und Julius Pascin finden direkt erlösende Worte. Sollte sich bei ihrer Lektüre ein homerisches Gelächter erheben, so bitte ich Fritz Behns Auf-

forderung Folge zu leisten, der als Motto eines Aushängeschildes an der Umfriedung eines Kunstgartens das Wort Ruhe verlangt.

Die nun folgenden grösseren Abhandlungen der Kunsthistoriker und Publizisten bedürfen keines Geleitwortes. Einige von ihnen allein würden genügt haben, den ganzen deutschen Künstlerprotest zu beantworten, z. B. Wilhelm Hausensteins vortrefflicher Aufsatz „Mittelstandspolitik".

Henry van de Velde fasst das Problem wieder von einer anderen Seite an. Er, der vielleicht mehr als jeder von uns mitten im aktiven Kampfe um den neuen Stil steht, möchte am liebsten alle guten Bilder solange wie möglich vor den Leichenkammern, den Museen, bewahren.

Es war unmöglich alle wertvollen Äusserungen, z. B. über das zu späte Kaufen der Museumsleiter und den Hexensabbat der Bilderpreise, hier zu erwähnen.

Wir bedauern, dass es unseren Bemühungen nicht gelungen ist, die beiden Meinungsäusserungen von Benno Becker und Hugo von Habermann, die in dem Protest des Herrn Vinnen stehen, auch für diese Sammlung zu gewinnen. Beide Herren gaben ihre Zustimmung nicht, weil sie nicht gern den Anschein erwecken mochten, als hätten sie ihre Meinung geändert. Wir verstehen das nicht ganz, denn ihre Ansichten passen viel besser zu den unsrigen, wie zu denen der Herren Protestler, denn sie sind klar, gemässigt und beinahe neutral, wie Paul Cassirer schon feststellte.

Aber, wi willt ne Repeblik hebben!

II.

Kehraus

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst. Das ist für uns nicht wahr, uns ist das Leben vielleicht heiter, jedenfalls aber die Kunst ernst, und darum begrüssen wir den Vinnenschen Protest allen Ernstes, denn er hat uns Gelegenheit gegeben, einmal zu sagen, wo jeder von uns steht, er hat uns zu

neuem Nachdenken aufgerufen und uns gezwungen, Farbe zu bekennen, das ist ein Verdienst. Am lautesten wird ihm die Kunsthistorie später zu danken haben, denn die Situation um 1910 herum ist für sie, was die Intentionen der Künstler betrifft, geklärt wie nie zuvor. Wir haben der Welt einmal zeigen können, dass die deutsche Künstlerschaft und die um Kunst Beflissenen nicht engherzig, nicht chauvinistisch, nicht profitlich in der Mehrzahl sind, wie es nach dem Erscheinen der Vinnenschen Broschüre den Anschein hatte. Wir haben freimütig und allgemeinverständlich anerkannt, was wir der französischen Kunst danken, genau so wie es uns bewusst ist, was wir früher der italienischen Kunst zu danken gehabt haben. Die deutsche Malerei ist selten so selbständig gewesen, wie es etwa die deutsche Musik und die deutsche Dichtkunst gewesen ist. Ich glaube, Franz Blei hat nicht ganz unrecht, wenn er sagt, dass die Deutschen mehr eine Natur empfindende, als eine Natur sehende Nation sind. Und doch, wie eng ist auch hier der Begriff des Deutschen umgrenzt. Waren die drei grossen einsamen irsi onciren niederlaender, Breughel und Rembrandt und neuerdings van Gogh, etwa keine Deutschen? Gibt es in der Malerei und in der Kunst überhaupt Landkartengrenzen? Ist nicht das Ausschlaggebende das Rassen-Empfinden? Darüber mag jeder, der besser unterrichtet ist, wie wir, für sich allein nachdenken. Wer von Talent kann heute noch in Europa von sich sagen, ich bin ein Germane, ich ein Romane, ich dies, ich das. Wenn man bei den Künstlern, deren Lebensgeschichte genauer bekannt ist, um einige Generationen zurückgeht, kommt man zu seltsamen Rassenresultaten.

Wenn unsere heute lebende, malerisch bemühte Jugend sich an den französischen Meistern des neunzehnten Jahrhunderts krank oder gesund sieht, so ist beides als ein Gesundungsprozess anzusehen. Nichts ist dümmer, als die grossen Meister des neunzehnten Jahrhunderts Naturalisten im banalen Sinne des Wortes zu nennen. Sie waren keine Abmaler der Natur und wollten keine Natur vortäuschen. Ihr Hauptbemühen ging auf den Stil und auf das Typische, mehr aber

kann man nicht von der Kunst verlangen, als wenn sie das Typische gegenüber dem Spezifischen betont und wenn die Synthese an Stelle der Analyse tritt, das ist die ganze Aufgabe. Auf dieses Typische aber geht erfreulicherweise mit mehr oder weniger Geschick unsere und die französische Jugend nach der Öde der „modernen" Abmalerei aus — das ist ihr ganzes Verbrechen und ein Resultat einer natürlichen Reaktion.

Wenn wir diesem Buch etwas wünschen möchten, so ist es, dass es bald ins Französische übersetzt werden möchte, damit unsere benachbarte grosse Kulturnation einsehen möge, dass wir nicht so beschränkt und undankbar sind, wie es manchmal nach den Äusserungen der Tagespresse und einiger Protestler, die mit ihrer Initiative nicht wohin wissen, den Anschein haben könnte.

Wir schliessen mit den Worten eines Dichters unserer Zeit, die im Oktoberheft der „Süddeutschen Monatshefte 1910" erschienen.

Es ist die fünfte der deutschen Oden Rudolf Alexander Schröders:

Wohl weiset Welschlands sonniger Mittag stolz
An Platz und Strassen breiter Paläste Stirn;
Und manch ein heilig Bildnis lächelt,
Heimischem Boden getreu wie ehmals,
Da Erdenwerk den seligen Göttern noch
Kein Vorwurf war, die gerne zur Meisterschaft
Den ungefügen Griff des Erstlings
Leise gebildet. Und Frankreichs Garten
Blüht heut wie eh. Doch wäre die Nadel nur,
Die steil ob Strassburgs drängendem Dächerkranz
Den Zierat aufreckt, da mit Wolken
Sich der gefügige Stein verschwistert,
Und blieben nur die wackeren Bildner dein
Im obern Land, so hättest du Kunst genug;
Doch ward auch Rembrandt dir im Blachfeld
Zwischen den Armen des Rheins geboren.

Und Wortverkünder wuchsen von Urzeit an
Bis nun dir auf, o Musen-Begünstigte,
Dass, wer nach Weisheit ausgeht, müsse
Deiner Begeisterten Mund anrufen. —
Wen sie bezeichnen, wissen die Helfer wohl:
Nicht rasche Hand, nicht hurtigen Witz. Es sind
Bescheidner Sinn und innig Schämen
Göttlicher Gabe Gefäss und Mittler.

BÜCHER ÜBER KUNST

JULIUS MEIER-GRAEFE

Vincent van Gogh. Mit 40 Abbildungen und dem Faksimile eines Briefes. In elegantem Pappband mit Zeichnung 3 Mark.

PROPYLÄEN, München: Zu welch klaren Resultaten kommt Julius Meier-Graefe! Bei ihm sind positive Werte, bei ihm ist absolute Sicherheit der kritischen Instinkte, verbunden mit Klarheit und geistvoller Darstellung!

WESTERMANNS MONATSHEFTE: Julius Meier-Graefe, der beste Kenner französischer Malerei, weiss in seiner Monographie van Goghs mit der eigentümlichen Werbekraft seines Stils mancherlei Schwierigkeiten des Verständnisses hinwegzuräumen, denen dieser Künstler bisher auch bei sonst kunstverständigem Laienpublikum begegnete.

Paul Cézanne. Mit 40 Abbildungen. In elegantem Pappband mit Zeichnung 3 Mark.

Der besondere Wert Meier-Graefes liegt in seiner persönlichen Leidenschaft; nur eine leidenschaftliche, grosse Seele kann die Kunstwerke der vom Grossen ergriffenen Menschen aufgreifen, begreifen und in anderer Form produzieren. In seinen Büchern steht die Person Meier-Graefes so wenig im Vordergrund wie ein Dichter in seinen Heldenliedern. Er verschwindet fast vollkommen, wie in seiner Cézanne-Monographie. Die Meditation über den „Mystiker" Cézanne gehört zu den besten Arbeiten Meier-Graefes.

„HANNOVERSCHER COURIER".

Meier-Graefe ist ein brillanter Führer in ihre (van Goghs und Cézannes) Kunst: kenntnisreich und einsichtsvoll weiss er die beiden in ihrer Eigenart zu charakterisieren und das Wesentliche und Bestimmende ihres Wollens und Schaffens in fein und reich nuancierten Worten fühlbar und anschaulich zu machen.

„NEUE ZÜRICHER ZEITUNG".

August Renoir. Mit 100 Abbildungen. Eleganter Pappband mit Zeichnung. 5 Mark.

Die erste Monographie über Renoir voll neuer Aufschlüsse aus erster Hand. Mit reichem, grossenteils unbekanntem Bildermaterial.

JULIUS MEIER-GRAEFE

Impressionisten. Guys — Manet — van Gogh — Pissarro — Cézanne. Mit 60, meist ganzseitigen Abbildungen. 2. Auflage. Geheftet 8 Mark, gebunden 10 Mark.

Das Buch (die „Impressionisten"), das sechzig schöne Abbildungen zieren, ist brillant geschrieben, ist die ernste Arbeit eines kenntnisreichen Kulturpioniers.

Harden in der „ZUKUNFT".

Mehr noch als seine früheren Schriften zeigt dieses neueste Werk des ausserordentlichen Schriftstellers seine Stärken im glänzendsten Licht: Einen erstaunlichen Reichtum von Anschauungen, der ihm jeden Augenblick sicher zur Verfügung zu sein scheint — man kommt wirklich aus dem Erstaunen darüber nicht heraus — und eine suggestive Gewalt der Sprache, die etwas Berauschendes, im besten Sinne des Wortes, hat.

Benno Rüttenauer in den „PROPYLÄEN".

Die grossen Engländer. Gainsborough — Reynolds — Wilson — Turner — Constable — Whistler. Mit 66 Abbildungen. Geheftet 8 Mark, gebunden 10 Mark.

Das Buch gehört in seiner knappen, das Wesentliche bis ins letzte erschöpfenden Konzisität der Darstellung zu dem Wertvollsten, was wir Meier-Graefe verdanken. Mit seiner glänzenden Eindringlichkeit reisst er aus dem Wust historisch gewordener Gewohnheitsmeinungen das Ursprüngliche des Phänomens heraus — mit der Intensität des Erlebenkönnens künstlerischer Dinge, die der stärkste Zug im Bilde des Vielbefehdeten sind.

„DRESDENER NEUESTE NACHRICHTEN".

Wie die meisten Bücher Meier-Graefes ist auch dieses ein ununterbrochenes Ringen um die Gültigkeit der dargebotenen Beweise und um die wahrhaft entscheidende Begründung eines mit sichersten Empfindungen gewonnenen Urteils, wobei eine Menge sehr schöner Dinge über das Wesen der Kunst gesagt werden. „FRANKFURTER ZEITUNG".

ERICH KLOSSOWSKI — MEIER-GRAEFE

Klossowski: Honoré Daumier.

Mit 150 Seiten Text nebst kritischem Katalog der Gemälde, 90 Tafeln in Lichtdruck und Autotypie mit 150 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen. Gebunden 30 Mark.

Ein ganz prächtiges Buch, die schönste Huldigung, die zum Daumier-Jubiläum dargebracht werden konnte. Klossowski hat die Aufgabe so meisterhaft gelöst, wie es nur einem sehr feinen Geiste, der mit dem Gelehrten auch selbst den Künstler verbindet, gelingen konnte. Sein Buch ist eine Oase in der Wüste der teils philologischen, teils belletristischen Kunstschriftstellerei von heute. Richard Muther in der „ZEIT".

Über einen Grossen nicht weitschweifig werden, seinen ganzen Inhalt am Umriss und an ein paar kräftigen Farben erkennen lassen und dennoch das Plakat vermeiden — das ist keine leichte Sache. Gelingt sie aber wie hier, so hat einer allen Anforderungen der modernen Lebensbeschreibung genügt. Dies Daumier-Buch ist kurz, klar und eindringend. Ein unterhaltendes Buch, das mit nie versagender Anschaulichkeit in der Diktion gleichzeitig jene wohlüberlegte Gedrängtheit verrät, die nur durch gewaltige Arbeit oder aber durch grössten Reichtum des Künstlerlebens erklärt werden kann.

„FRANKFURTER ZEITUNG".

Die Sammlung Cheramy.

Einhundertzwanzig Tafeln in Lichtdruck und zwei Heliogravüren mit kritischem Katalog und eingehenden Studien über die Hauptmeister der Sammlung von J. Meier-Graefe und E. Klossowski. Die Publikation enthält ausser alten Meistern 85 der schönsten und interessantesten Werke von Constable und Delacroix. Dazu gesellen sich Goya, Gainsborough, Reynolds, Turner, Corot, Millet, Manet, Renoir, Degas und viele andere. Die Publikation bildet 126 Werke in Lichtdruck und Gravüre ab. 60 Mark, ausserdem: 30 Exempl. auf van Geldern je 120 Mark, 10 Exemplare auf Japan (bis auf eins vergriffen) 240 Mark.

KARL SCHEFFLER

Max Liebermann. Mit 40 Abbildungen. Gebunden 10 Mark. 40 nummerierte Exemplare auf echt Bütten in Glanzleder gebunden 1.40 Mark.

Hier sehen wir ein wirkliches Beherrschen und Überschauen. — Das empfindet man gleich am Anfang in der sicheren Art, wie Scheffler Liebermann die Stellung im Kunstganzen anweist und dessen Künstlertypus mit unübertrefflicher Klarheit zeichnet.

„ILLUSTRIERTE ZEITUNG".

Das Buch ist nichts weniger, als eine ungemein sympathisch entwickelte Psychologie der modernen Kunst überhaupt. Mit selten klarer Erkenntnis und in prächtiger, epigrammatischer Fassung wird die geistige Anregung und die seelische Färbung aller Kunstbewegungen gekennzeichnet, die Europa im Laufe des verflossenen Jahrhunderts gezeitigt hat.

Hans W. Singer in den „MONATSHEFTEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR".

Scheffler ist einer der Einsichtigsten, Gehaltvollsten und schriftstellerisch Begabtesten unter den jüngeren Kunstschriftstellern. Er gehört zu jenen Wenigen, die ein wahrhaft persönliches Verhältnis zur Kunst und zum Kunstschaffen haben.

Franz Servaes in der „NEUEN FREIEN PRESSE".

Nirgends findet man eine so starke, vor allem aber auch so klare und ideenreiche Bereitwilligkeit zum Begriff des Modernen in den sichtbaren Künsten wie bei Scheffler. . . . Es war naheliegend für ihn, eine Erscheinung wie Max Liebermann zum Gegenstand einer ausführlichen Monographie zu machen. Es ist ein klassisches Werk geworden.

„HANNOVERSCHER COURIER".

Der Deutsche und seine Kunst. Geheftet 1 Mark.

Diese Schefflersche Schrift sollte jeder lesen, dem es mit sich selber ernst ist.

„MODERNE BAUFORMEN".

Es ist eine Lust, zu sehen, wie energisch Scheffler mit den Phraseuren und Lebenslügnern ins Gericht geht und den durch alle Lande sich verbreitenden Irrtum abweist, die Romantik wäre an sich schon Kunst, Ideal und Kultur zugleich.

„DER TAG".

KLASSISCHE ILLUSTRATOREN

Francisco Goya von Dr. Kurt Bertels. Mit 53 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen. Gebunden 4 Mark.

Die neue Biographie von Bertels ist heissblütig, temperamentvoll und von echtem künstlerischen Geist erfüllt.

„KUNSTMARKT“.

Mit Logas wissenschaftlicher Gründlichkeit vereinigt Bertels die glänzende Darstellung, den fliessenden, farbigen Stil Muthers. Doch hat er sowohl nach der einen wie der anderen Seite hin seine eigene Note, seine selbständige Auffassung und die nur ihm eigentümliche Darstellung. „PROPYLÄEN“.

William Hogarth von Julius Meier-Graefe. Mit 47 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen. Gebunden 4 Mark.

In einem schönen, vom Verleger fürsorglich ausgestatteten Buch hat Meier-Graefe, wieder einmal als erster in Deutschland, Hogarths künstlerische Bedeutsamkeit durch alle Vorurteile hindurch erkannt und mit unfehlbarem Griff herausgestellt.

K. Müller-Kaboth.

Das Beste, was bisher über den Meister gesagt wurde, ja, das Feinste, Reifste, was Meier-Graefe bis jetzt überhaupt gesagt hat. „DER TAG“.

Lukas Cranach von Dr. Wilhelm Worringer. Mit 63 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten. Gebunden 4 Mark.

Man gewinnt durch Worringers Werk ein allgemeines und umfangreiches Bild von dem Leben und Schaffen Lukas Cranachs. Der vornehme, tiefgründige Stil hebt das Buch weit über die gewöhnliche Unterhaltungsform und wird deshalb öfter zur Hand genommen werden müssen; dafür wächst aber um so eindrucksvoller die Person des Künstlers und ganz besonders die des Freundes und Förderers der Reformation. Gerade in dieser Beziehung ist das Vorführen der graphischen Kunst Cranachs von ausserordentlichem Werte. „TÄGLICHE RUNDSCHAU“.

Ein überaus geistvolles und feinsinniges Buch, von verblüffender Plastik und Schlichtheit der Diktion, ungemein klar im Aufbau und von bezwingender Sicherheit in der Durchführung.

„MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT“.